MAX OSBORN

GESCHICHTE DER KUNST

WASMUTH ANTIQUARIAT
BERLIN-CHARLOTTENBURG 2
HARDENBERG STR. 9a
217/65
9.-

Geschichte der Kunst

Geschichte der Kunst

Eine kurzgefaßte Darstellung ihrer Hauptepochen

von

Max Osborn

52. bis 61. Tausend

Im Verlag Ullstein · Berlin

Copyright 1909 by Ullstein & Co., Berlin
Printed in Germany

Vorwort zur vierten Auflage

Dies Buch möchte eine Einführung in die Geschichte der Kunst bieten. Der Plan, der ihm zugrunde liegt, ist so entworfen, daß es vor allem dem Bedürfnis des deutschen Lesers unserer Tage entgegenkommt, der den Wunsch hat, einen Überblick über die Taten und Schicksale der bildenden Künste zu gewinnen, um mit solchem Rüstzeug zugleich zu einer Orientierung in der Kunstbewegung der jüngsten Zeit, zu einem Erkennen ihrer Bedingungen und Triebkräfte vorzurücken. Darum wurde der Schwerpunkt der Darstellung in die Analyse der allgemeinen Entwicklung, in die Schilderung der Hauptepochen und des Wirkens ihrer führenden Meister verlegt und dem neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert ein Raum angewiesen, den ihnen die strengste historische Gerechtigkeit in der Weltgeschichte der Kunst kaum zubilligen könnte. Ich hoffe, daß die praktische Brauchbarkeit des Buches die grundsätzlichen Bedenken gegen diese eigenmächtige Anordnung und Verteilung des Stoffes zerstreuen möge. In den letzten Kapiteln bin ich in der Disposition des weitschichtigen Materials wie in der Gesamtauffassung den Grundzügen gefolgt, die sich mir bei meiner Bearbeitung des fünften Bandes von Anton Springers „Handbuch der Kunstgeschichte" (Verlag von Alfred Kröner, Leipzig) für die Behandlung des Zeitabschnittes seit 1850 ergeben haben.

Für die vorliegende neue Auflage ist die gesamte Darstellung einer eingehenden Durcharbeitung unterzogen, Fehler, die sich eingeschlichen hatten, sind richtiggestellt, manche Ergänzungen eingefügt, die Lebensdaten der Künstler den inzwischen eingetretenen Veränderungen angepaßt worden. Eine sorgfältige Revision der Abbildungen hat das Illustrationsmaterial vielfach verändert und erheblich verbessert. Vor allem aber wurde der schon in den vorigen Auflagen angefügte Abschnitt, in dem die *Kunstbewegung der letzten Jahrzehnte* dargestellt und bis an die Schwelle der Gegenwart verfolgt wird, neuerdings überarbeitet.

Berlin, im Februar 1929

Max Osborn

Inhalt

I. Anfänge der Kunst 9

Wesen der Kunst. Vorgeschichtliche Kunst. Die Kunst primitiver Völker. Ägypter, Babylonier, Assyrier, Perser, Semiten

II. Die Antike 25

Griechenland: Mykenische und kretische Kunst; dorische und ionische Architektur; die Zeit des Perikles; Plastik (Myron, Phidias, Polykleitos, Skopas, Lysippos), Malerei (Vasenkunst, Polygnot, Zeuxis, Apelles, Mosaikmalerei). Italien: Etruskische und römische Baukunst (Gewölbebau), Plastik, Malerei

III. Die Zeit des Übergangs 51

Altchristliche Kunst. Byzantinische Kunst. Die Kunst des Islam. Karolingische Kunst

IV. Das Mittelalter 65

Romanische Baukunst in Deutschland, Italien, Frankreich und England; romanische Plastik. Die Epoche der Gotik: Kirchen- und Profanbauten (Frankreich, Deutschland, Niederlande, England, Italien), Plastik, Malerei

V. Die Frührenaissance 101

Italien: Niccolo Pisano und Giotto; die Kunst von Florenz (Architektur: Brunelleschi und seine Nachfolger; Plastik: Ghiberti, Donatello, die Robbia, Verrocchio; Malerei: Masaccio, Fra Angelico, Botticelli); die Kunst im übrigen Italien (Umbrische Schule, Mantegna, Venezianer). Die nordische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts: Altniederländische Malerei (die Brüder van Eyck und ihre Schule), Holländer, Franzosen, altdeutsche Schulen (Oberdeutschland, Schongauer, Köln und die Niederdeutschen), Holzschnitt und Kupferstich

VI. Die Hochrenaissance 158

Italien: Bramante, Palladio; Plastik; Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael; Correggio, die Venezianer (Tizian). Die Hochrenaissance im Norden: Niederländische Kunst; Deutschland (Architektur; Malerei: Dürer, Lukas Cranach, Holbein, Grünewald; Plastik: Peter Vischer; Kunstgewerbe)

VII. Die Barockzeit 221

Stilwandlungen. Italien: Architektur und Plastik (Bernini); Malerei (Caravaggio). Die vlämische Malerei (Rubens, van Dyck). Holland (Frans Hals, Rembrandt). Spanien (Greco, Ribera, Velazquez, Murillo). Frankreich: Architektur und Kunstgewerbe; Malerei (Poussin, Claude Lorrain). Deutschland: Schlüter; Malerei (Elsheimer)

VIII. Das achtzehnte Jahrhundert 273

Das Rokoko: Porzellan; Baukunst und Innenarchitektur; Französische Malerei (Watteau). Italien. Deutschland: Architektur (Würzburg, Wien, Dresden, Berlin); Plastik und Malerei. England: Hogarth, Reynolds, Gainsborough

IX. Klassizismus, Romantik und historische Kunst 302

Wiederaufleben der Antike. Architektur in Frankreich, England, Dänemark. Innendekoration und Kunstgewerbe. Die Plastik (Canova, Thorwaldsen, Schadow, Rauch). Klassizistische Malerei in Deutschland (Carstens); in Frankreich (David, Ingres). Romantisch-historische Baukunst. Romantische Malerei in Deutschland (Nazarener, Cornelius, Düsseldorfer, Rethel, Schwind); in Frankreich (Delacroix). Geschichtsmalerei in Belgien, Frankreich und Deutschland. Die Plastik in Frankreich und Deutschland

X. Die Eroberung des modernen Lebens 349

Die Überwindung des Klassizismus und der Romantik. England (Constable, Turner, die Präraffaeliten). Frankreich (die Fontainebleauer, Millet, Courbet). Deutschland: Nebenströmungen in den einzelnen Kunstzentren, Menzel, Genremalerei, die koloristische Bewegung, Leibl. Andere Länder

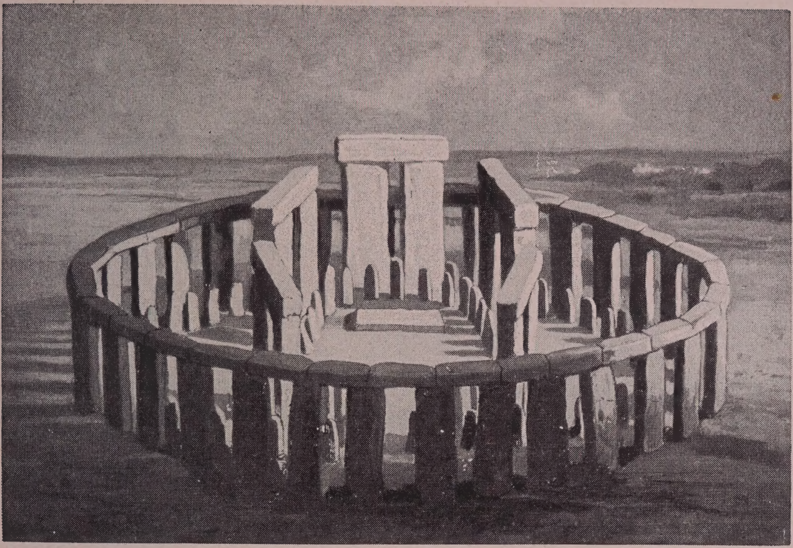
XI. Das Zeitalter des Impressionismus 389

Allgemeine Charakteristik. Frankreich (Manet, Monet). Deutschland (Liebermann, Uhde und ihr Kreis). Die anderen Länder. Neuromantische Gegenströmungen: Frankreich (Puvis de Chavannes, Moreau); Deutschland (Böcklin, Feuerbach, Marees, Thoma, Klinger). Plastik: die Franzosen (Rodin), die Deutschen (Hildebrand). Die Baukunst. Das Kunstgewerbe

XII. Die jüngste Zeit 450

Wandel der Weltanschauung. Die Neoimpressionisten (Seurat, Signac). Die Väter des Expressionismus (Cezanne, van Gogh, Matisse, Gauguin, Hodler, Munch). Der Expressionismus. Der Kubismus (Picasso). Der Futurismus. Die deutsche Kunstentwicklung: München (die Russen, Marc); Dresden (die Brücke, Pechstein); Norddeutschland (Nolde); Kokoschka, Meidner, Feininger. Rußland. Holland. Die Plastik (Maillol, Lehmbruck, Barlach, Archipenko)

Register 487



Stonehenge bei Salisbury (England). Rekonstruktion

Anfänge der Kunst

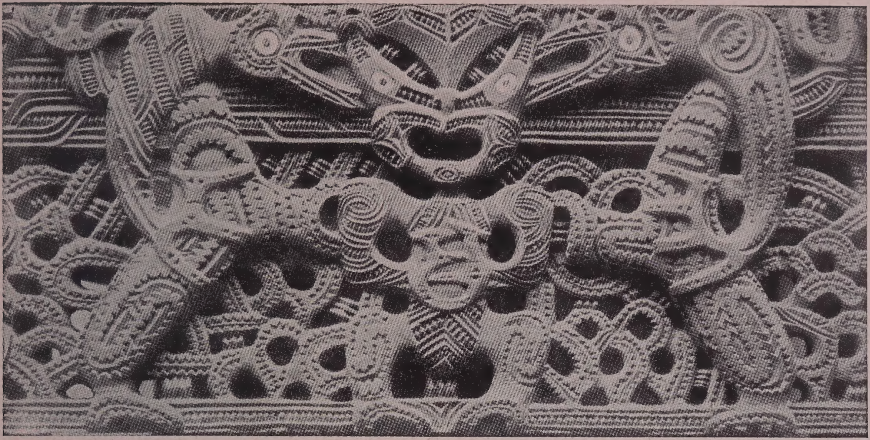
Die Geschichte der Kunst ist die Geschichte der Menschheit. Oder besser: sie ist ein Extrakt der Menschheitsgeschichte, ist die Summe des Höchsten, Freiesten und Besten, was die Kinder der Erde seit ihrem Erwachen aus tierhafter Urdämmerung geleistet und geschaffen haben. Ein Brennspiegel, in dem sich alle Strahlen ihrer vieltausendjährigen Entwicklung sammeln; ein gesteigertes Abbild ihres Werdens und ihrer Schicksale.

Wir umfassen mit dem Begriff der „bildenden Künste" vor allem die reifsten Taten des menschlichen Formen- und Farbensinnes, wie sie in der Architektur und der Plastik, in der Malerei und dem edlen Handwerk zutage treten. In Wahrheit aber ist alles, was Menschenhand jemals geschaffen hat, diesem Begriffe unterworfen: es gibt nichts Gefertigtes und Gearbeitetes, das nicht in irgendeiner Beziehung zu den Gesetzen der ästhetischen Formanschauung stände. Denn diese Art der Weltbetrachtung ist dem Menschen von allem Anfang an eingeboren. Der Kosmos, in dem wir leben, ist uns nicht allein ein Produkt von Kräften und Gesetzen; wir empfinden ihn in unsern schönsten und reinsten Stunden, in denen sich unser Menschentum zum höchsten Bewußtsein steigert, nicht als etwas, das verstandesmäßig zu fassen wäre, sondern als die Schöpfung einer geheimnisvoll waltenden Urkraft, als ein unbegreifliches Kunstwerk der Natur. In den Werken der menschlichen Kunst, in den

Buschmann-Gemälde: Belagerung einer Festung (Südafrika)

Schöpfungen unserer Brüder, glauben wir einen Abglanz dieser göttlich wirkenden Kraft zu bewundern, und wir genießen im Betrachten ihrer Werke eindringlicher als sonst das beglückende, emporhebende Gefühl des Zusammenhangs zwischen uns und der Unendlichkeit, in die wir gesetzt sind. Nie und nirgends hat es Menschen gegeben, die nicht, mehr oder minder bewußt, ein tiefes Bedürfnis nach dem ahnungsvollen Gefühl dieses Zusammenhangs empfunden hätten, das uns die Kunst vermittelt. Wir wissen heute, daß das Verlangen nach Kunst zu den Urtrieben unseres Geschlechts gehört. In dem Augenblick, da die primitiven Völker begannen, sich Geräte zu schaffen, haben sie auch schon die instinktive Lust verspürt, diese Dinge zu verzieren, sie nicht nur brauchbar, sondern zugleich auch dem Auge angenehm herzustellen, sei es durch eine gefällige Linie der Form, sei es durch eine mit ungeübter Hand eingeritzte Zeichnung, einen ornamentalen oder figürlichen Schmuck kindlichster Art.

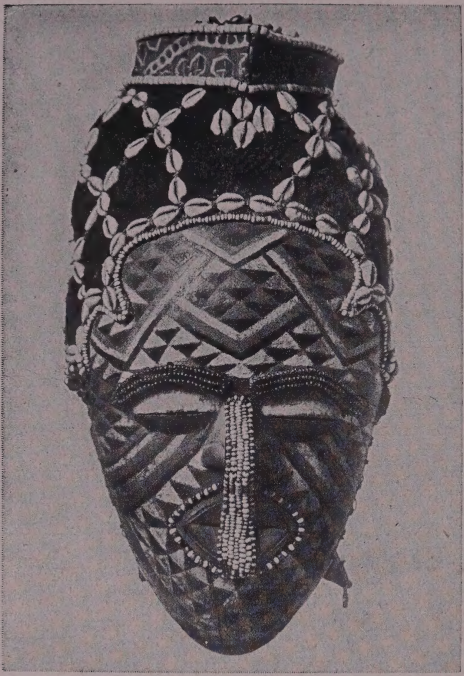
Die Forschung ist noch weiter zurückgegangen. Sie hat im Leben der Natur, im Dasein der Tiere, im Werden der Blumen ästhetische Gesetze erkannt. Sie betrachtet die wechselnde Schönheit der Blüten, den unerschöpflichen Reichtum der Farbenharmonien im Reiche der Schmetterlinge, sinnt der seltsamen Naturgewalt nach, die die Falter dazu treibt, ihre Paarung dem Willen der Schönheit zu unterwerfen, daß immer neue, überraschende Farbenstellungen entstehen, und die Insekten bestimmt, als Gärtner, als Meister der Zuchtwahl zu walten und den Blütenstaub erlesener Exemplare zu anderen, mit gleicher Sorgfalt ausgewählten hinüberzutragen. Sie erkennt in der Baukunst der Tiere, so der Insekten, der Bienen, der Ameisen und vor allem



Geschnitztes Brett an einem Vorratshause der Maori (Neuseeland, Südsee)

der Termiten Afrikas, deren kegelförmige, gekuppelte Wohnungsbauten Staunen erregen, dann der Nagetiere und der Vögel, unter denen der indische Webervogel und der australische Laubenvogel es bis zu menschenähnlichen Gebilden bringen, ganze Systeme von Raum- und Konstruktionsgedanken. Sie erblickt in zahllosen Erscheinungen des Mineralreiches und der Pflanzenwelt, in den Formen der Kristalle und der Schneeflocken, in der symmetrischen und regelmäßigen Bildung der Blätter und Blütenkelche, in den Zierformen der niederen Tierwelt Vorbilder des geometrischen Ornaments, das die Menschheit übernahm. Die Wissenschaft hat aufgehört, sich angesichts dieser Erscheinungen mit einer Berufung auf den Zufall zufriedenzugeben. Sie ahnt hier ein tief im Innersten verborgenes ästhetisches „Müssen", eine unbewußt wirkende Naturkraft, und vor ihrem Auge beginnen sich großartige und bedeutungsvolle Zusammenhänge zwischen diesem unbewußten Triebe und der zum Bewußtsein erwachten ästhetischen Empfindung des Menschen zu enthüllen. Wie in der Natur neben dem Zweckmäßigen sofort auch das Schöne waltet, so ist dem Menschen neben dem Trieb zur Ernährung, zur Fortpflanzung, zur Daseinserhaltung die Sehnsucht nach Ordnung und Schönheit als ein Lebenselement eingepflanzt, das im Grunde seines Wesens wurzelt.

Die Anthropologie ist bei ihren Forschungen, soweit sie auch zurückreichen, niemals auf Zeugnisse von menschlichen Erdbewohnern gestoßen, ohne zugleich Beweise eines primitiven künstlerischen Strebens zu entdecken. In der älteren Steinzeit, der „paläolithischen Epoche", die Zehntausende von Jahren hinter uns liegen mag, da der Mensch als Jäger und Fischer lebte, in Höhlen und unter Felsvorsprüngen Schutz suchte und sich mit Tierfellen bekleidete, begegnen uns bereits die ersten Regungen eines künstlerischen Wollens: roh geschlagene Steinwerkzeuge, aber auch schon zum Zweck des

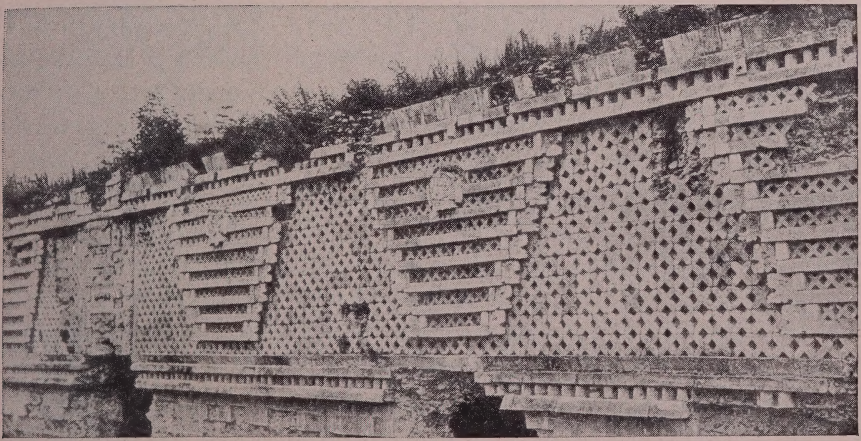


Tanzmaske der Bakuba (Kongo, Afrika)
Leipzig, Museum für Völkerkunde

Schmuckes durchbohrte und zu Ketten aneinandergereihte Stücke aus Stein, Horn, Knochen, Tierzähnen und Muscheln — begegnen uns an den Wänden der Höhlen wie an den Resten von Waffen, Trophäen und Werkzeugen Tierdarstellungen, Versuche der Nachahmung menschlicher Gestalt und Anfänge der linearen Ornamentik. In der jüngeren Steinzeit, der „neolithischen Epoche", da neben Jagd und Fischfang langsam auch Viehzucht und Ackerbau traten, beobachten wir eine bedeutsame Entwicklung der Kunstfertigkeit in den nun bereits polierten steinernen Waffen und Gerätschaften, in den Schmuckstücken aus Bernstein, in den vorgeschichtlichen Pfahlbauten, die schon ein sinnvolles Ebenmaß des Grundrisses aufweisen, in den aus mächtigen Steinen zusammengefügten „megalithischen" Grabstätten: den Hünengräbern, den freistehenden Grabbauten der „Dolmen", den Erinnerungs- und Denkmälern aus Steinen, jenen primitiven Urbildern aller monumentalen Kunst — man nennt sie „Menhirs" oder „Cromlechs", bei denen Denksteine dieser Art in ganzen Kreisen angeordnet sind —, ferner in Menschen- und Tiergestalten, die gegen die ältere Steinzeit einen Fortschritt darstellen, und in den frühesten Erzeugnissen der Töpferei. Die erste Metallzeit, die Epoche, da vor allem die aus Kupfer und Zinn gemischte Bronze herrschte, löst, etwa zu Beginn des zweiten Jahrtausends vor Christus, die Periode der Steinzeit ab. Aus Bronze, oder aus „Erz", wie man zu sagen liebt, erscheinen nun Waffen und Werkzeuge und Schmuckstücke von erstaunlicher Fertigkeit und Feinheit, namentlich Schwerter und Schilde, Messer und Fibeln, Gefäße und Urnen von bewundernswerter Mannigfaltigkeit der Formen und der Ziergebilde. Zugleich macht die megalithische Bauweise aus unbehauenen oder kaum behauenen riesenhaften Steinblöcken eine Entwicklung und einen Fortschritt durch, und das berühmte „Stonehenge" auf Salisbury in Süd-England, die machtvollen Trümmer eines im Kreise angelegten Baudenkmals (in dem man einen Sonnentempel erblicken wollte), liefert den Beweis dafür, zu welcher Kraft des monumentalen Ausdrucks die Raumphantasie bereits emporgestiegen war.

Das gleiche Schauspiel wie diese Urentwicklung der menschlichen Kunstäußerungen bieten uns die Arbeiten der Natur- und Halbkulturvölker aus den Zeiten vor ihrer Berührung mit der Kultur des Abend- und Morgenlandes. Eine bedeutungsvolle Parallele zeigt sich: die niederen Naturvölker, die als Jäger und Fischer dahinleben, entsprechen auch in ihrer Zierkunst und Schmuckfertigkeit durchaus der Art der älteren Steinzeit; so die Australier, die Buschmänner Südafrikas und die Eskimos im hohen Norden. Die Melanesier dagegen, besonders die Völkerschaften von Neu-Guinea, die noch der Menschenfresserei ergeben sind, die Mikronesier und Polynesier, sowie die Indianer Amerikas führen auf eine Stufe, die in der Kunsttätigkeit den vorgeschichtlichen Völkern der jüngeren Steinzeit entspricht. Die Malaien und die Neger Afrikas zeigen schon ein Wissen von Metall- und Bronze-Bearbeitung; ja, wie besonders die Leute von Benin nördlich der Goldküste, eine vorzügliche Kenntnis der Gußtechnik. Und die altamerikanischen Kulturvölker der Tolteken und Azteken in Mexiko, der Peruaner im Süden führen in ihren grandiosen Tempeln und Palästen wie in ihrer Bildnerei aus tastenden Versuchen, aus Sehnsucht und primitiven Anfängen, aus kindlicher oder wirrer Phantastik in einen geschlossenen Kreis reicher Formgedanken und handwerklicher Meisterschaft. Unsere Gegenwart hat allen diesen frühen Zeugnissen menschlicher Kunstfreudigkeit verstärktes Interesse zugewandt. Die Überspitzung der modernen Zivilisation hat die Blicke der Erdenkinder wieder zurückgewandt zu der Kindheit unseres Geschlechts und uns das Wunder der triebhaften Schöpferlust, die damals die Erregungen und Erschütterungen der Seelen unmittelbar in künstlerische Gestaltungen goß, tiefer als vorher begreifen lassen.

Aus den verstreuten Schmuckgebilden der Urvölker erheben sich Jahrtausende vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung Kunstschöpfungen

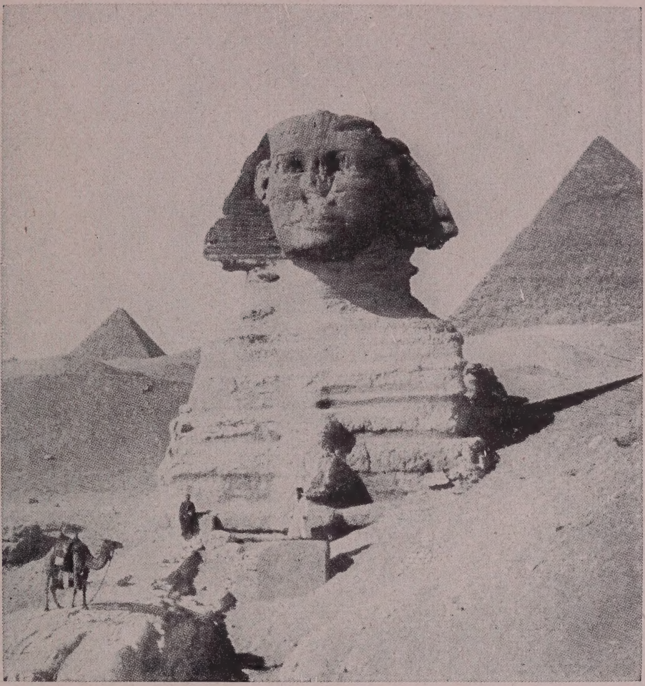


Ostfassade des „Nonnenpalastes“ von Uxmal (Maya-Kultur in Yucatan, Mexiko)

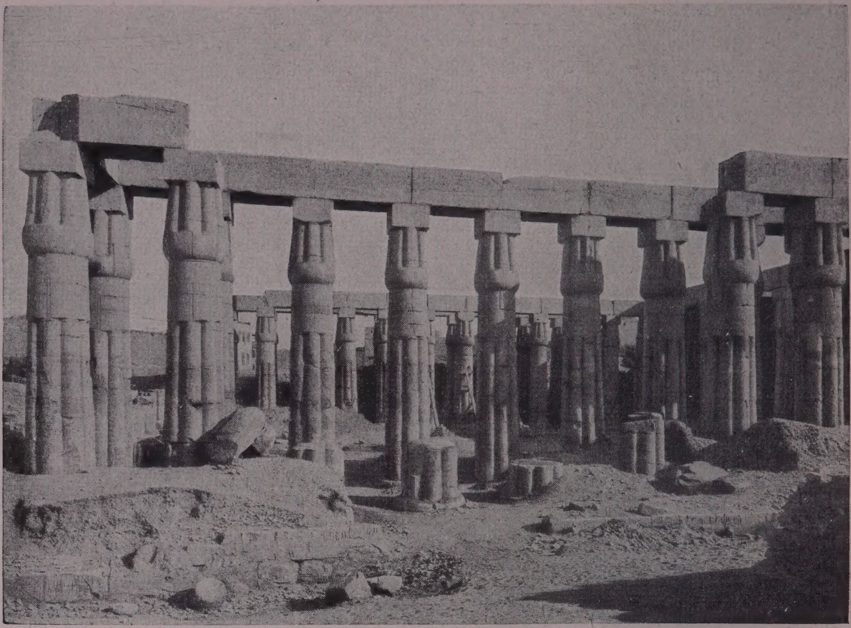
Alte Bronzeplatte aus Benin (Westafrika)
Berlin, Museum für Völkerkunde

namentlich asiatischer und afrikanischer Nationen zu ragender Höhe. Die Götteranbetung, die Verehrung der Könige und Heroen und der Kultus der Toten, deren abgeschiedene Seelen man in das dunkle Reich des Unbegreiflichen begleiten möchte, sind die Triebkräfte der künstlerischen Betätigung. Aus der schützenden Behausung der Menschen, die zuerst an einem praktischen Werke für die Zwecke des täglichen Lebens Vorstellungen von Raumverhältnissen lehrte und das Schmuckbedürfnis anregte, entwickeln sich die ältesten Phantasieschöpfungen in dauerndem Material. Die Baukunst steht an der Spitze, und da der naive Mensch sich Dinge, die auf seine Verehrung und Bewunderung rechnen, vor allem in räumlich großem Maßstabe denkt, so schwelgt er im Auftürmen von großen Massen und gelangt dabei unmittelbar zu Urgesetzen der ästhetischen Wirkung. Der Begriff des Monumentalen hat bei keinem Volke jemals reineres Verständnis gefunden als bei den Ägyptern. Die Forschung hat erst im letzten Halbjahrhundert die engen Zusammenhänge aufgedeckt, die zwischen der ägyptischen und der griechischen Kunst herrschen, und die Anregungen nachgewiesen, die das europäische Volk von den Bewohnern des Nillandes empfangen hat, ohne deren bahnbrechende Vorarbeit die glorreiche Kunst von Hellas nicht zu denken wäre. Im Anfang des dritten Jahrtausends vor Christi Geburt, in den Zeiten der vierten Dynastie, die ihren Königssitz in Memphis hatte, wuchsen die Pyramiden von Gizeh auf, diese gewaltigen Despoten-Grabdenkmäler des Cheops, des Chephren und des Mykerinos, von Menschenhand getürmte Nachahmungen natürlicher Berge, in terrassenförmigem, viereckigem Stufenbau aus Quadern sich erhebend, der, in bestimmter Flächenneigung sich verjüngend, zu einer Spitze emporstrebt und mit Granitplatten bekleidet ist. 145 Meter hoch und an der Basis 233 Meter breit, grüßt die Pyramide des Cheops nun fast fünftausend Jahre lang weithin die Libysche Wüste. Das einfachste System von Flächen und Linien ist die Grundlage dieser ungeheuren Gebilde, die wie

ein Stück stilisierter Natur mit dem Erdboden verwachsen sind. Und wie die Königsgräber, wie die Mastaba, die Gräber der Vornehmen, die in ihrer Nähe errichtet wurden, suchte auch der kolossale Sphinx, dieser gewaltige Löwenleib mit einem Männerhaupte, der als Königsbild aus einem Felsen gehämmert wurde, die monumentale Hoheit nur durch Größe, Raumwirkung, weniger auf plastischem als auf architektonischem Wege. Die Ägypter verstanden es wohl, daß die Baukunst weit eher als die Skulptur, die ihrem Wesen nach die Beziehungen der Einzelformen zueinander sucht, imstande ist, ragende Wahrzeichen zu schaffen.


Der große Sphinx von Gizeh (Ägypten)

Das Ende des dritten Jahrtausends etwa, unter der zwölften und dreizehnten Dynastie, bedeutet dann eine zweite Glanzepoche des ägyptischen Reiches und seiner Kunst. Die schlanken Obelisken erscheinen, schon eine entwickeltere und aus einem verfeinerten Empfinden geborene Form des Denkmals, jene viereckigen Einzelsäulen aus gewaltigen Einzelsteinblöcken mit pyramidenförmig auslaufender Spitze, deren Flächen mit Inschriften bedeckt wurden. Von den Obelisken geht es in gerader Linie hinüber zu den ältesten ägyptischen Säulen, die später den Griechen den entscheidenden Anstoß zu ihrer Säulenarchitektur gegeben haben. Der alte Tragbalken, der wohl ursprünglich aus Holz war, wird nun, unbeschadet seiner Bedeutung in der Konstruktion des Bauwerks, mit künstlerischem Schmuck versehen. Die Gräber von Beni-Hassan in Mittel-Ägypten zeigen schon in den Vorhallen der Totenkammern die ernste Würde der ersten Säulenform. Und in der dritten Epoche der Kunst des Nilreiches, um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr., da Theben die Hauptstadt des Reiches wird, und da der Bau der Tempel beginnt, wird das Motiv der Säule immer weiter und reicher ausgestaltet. Aus dem

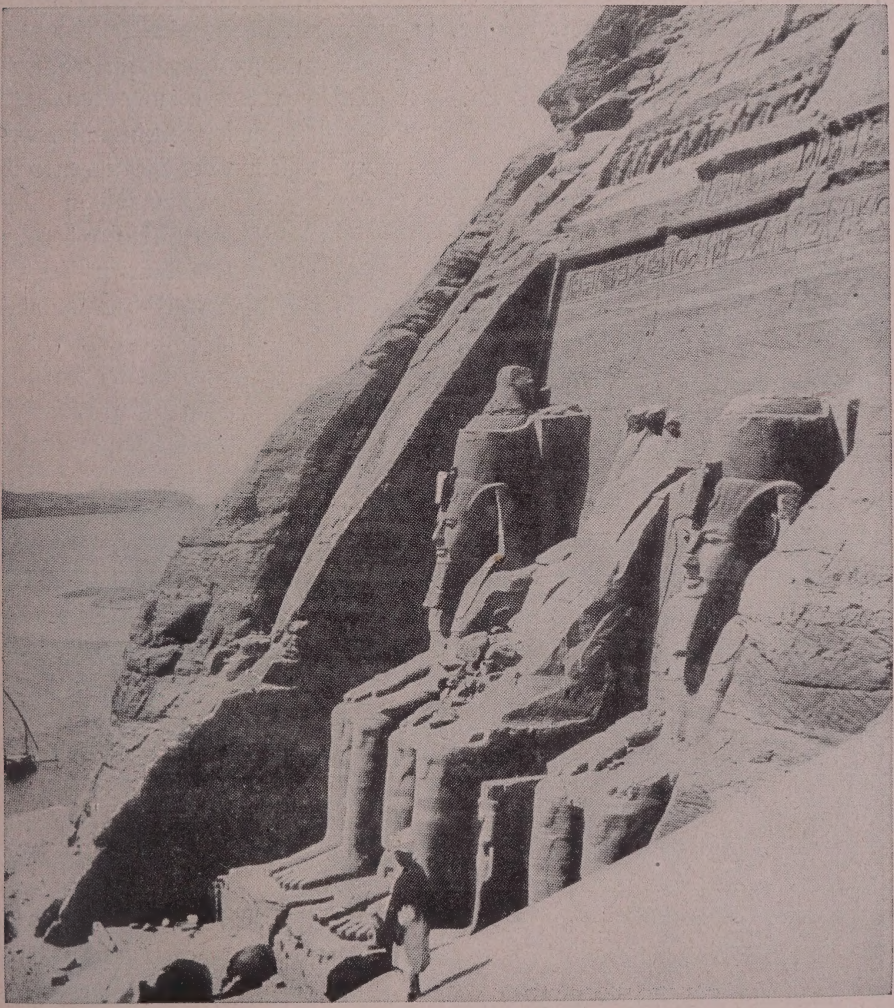


Der Ammon-Tempel zu Luksor

viereckigen Pfeiler entwickelt sich nun die vielkantige Säule, deren Flächen rundlich vertieft, kanneliert werden. Die einfache quadratische Platte, die an ihrem oberen Ende das Quergebälk stützend trägt, erfährt eine phantastische Wandlung. Die heimischen Pflanzen des Lotos, der Palme, des Papyros werden benutzt, um durch gedrängte stilisierte Blättermassen jene Spitze des Schafts zu schmücken und zugleich durch die Windungen dieser in die Sprache der Kunst übertragenen Pflanzenbildungen die Druckwirkung des lastenden Gebälks auszudrücken: das „Kapitäl" entsteht, das den Griechen als Vorbild diente, in der älteren Zeit der hellenischen Kunst zu selbständigen Neubildungen führte, in der korinthischen Säule aber wieder klar und deutlich den unmittelbaren Anschluß an die ägyptischen Muster verrät. Auch übertreibende Entartungen finden wir schon an diesen besonders bedachten Schmuckteilen der Gebäude bei den Ägyptern, wenn in späterer Zeit Köpfe das Kapitäl zieren und so immer mehr den statischen Sinn der Säule als eines Traggliedes in den Hintergrund drängen.

Die Säulen aber sind nur ein Detail des Tempel-Typus, der sich jetzt ausbreitet. Erst im Innern empfangen sie den Gläubigen, der sich der Gottheit naht, wie ein stilisierter heiliger Hain die mächtige Halle füllend, die er betritt. Von außen bleibt die architektonische Massenwirkung völlig auf sich selbst angewiesen. Große stumme Flächen, ohne Öffnungen und Fenstereinschnitte, bedeckt nur mit dem bunten, geheimnisvollen Zierwerk der Hiero-

glyphen, das rein ornamental, teppichartig wirkt, umgrenzen den Bau, in jener feierlichen Neigung nach innen aufsteigend, deren Wirkung man bei den Grabdenkmälern erprobt hatte. Zwischen drohenden Pylonen lädt das Tor zum Eintritt, und durch den offenen Vorhof und durch jene Säulenhalle gelangt der Besucher jetzt allmählich durch Kammern und Gänge in das Allerheiligste, wo das ungeheure Bildnis des Gottes mit der unerschütterlichen Ruhe des Überirdischen ihn anblickt. Sphinxkolosse und Obelisken bezeichneten dem Nahenden schon von weitem die Nähe des Heiligtums, wie in Luksor oder bei dem grandiosen Ammontempel von Karnak. Und noch bis weit in die spätere Zeit hinein, bis ins vierte Jahrhundert v. Chr., da die Ptolemäer in Ägypten herrschten und bereits griechische Einflüsse von Europa her eindrangen, erhält



Vier Riesenstatuen von Ramses II. am Felsentempel von Abu Simbel (Nubien)

sich trotz fremden Elementen in der Säulenbildung die alte nationale Bauweise in der Betonung der imposanten Flächen, in der Fügung des Gebälks, in dem kräftigen Hohlkehlengesims, das die Fassade krönt. So in den Architekturen der Nilinsel Philae bei Assuan: in dem Tempel der Isis und dem rechteckigen Säulenbau des „Kiosk".

Zugleich jedoch steigt in Ägypten zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit auch die Plastik zu bedeutenden Schöpfungen auf. Die Bauwerke führten von selbst zu der Anwendung von Reliefschmuck, der flach aus der vertieften Wand herausgeschnitten ward, und dessen scharf profilierte Figuren von Göttern, Fürsten und Kriegern, mit stark wirkenden Lokalfarben bemalt wurden. Aber neben dem Relief erlebt schon die Freifigur, die Statue, eine erste Blüte. Und den noch architektonisch gedachten Bildern des Sphinx folgen bald die Gestalten thronender Könige, in feierlicher, unbewegter Haltung das Unnahbare der Majestät verkündend, in der Behandlung der charakteristischen Rasseköpfe mit der niedrigen Stirn, den geschlitzten Augen und den stark ausgebildeten Lippen schon aus dem Allgemeinen zum Individuellen hinstrebend. Noch weitergeführt und erstaunlicher erscheint der Realismus der ägyptischen Bildhauerkunst in den Porträtbüsten der kurzen Blüteepoche von Tell el Amarna und in den Figuren aus dem Volke, die jetzt schon den Königs- und Götterstatuen zur Seite treten. Der stehende „Dorfschulze" (im Museum zu Gizeh) und die hockende Figur des Schreibers (im Louvre zu Paris) lassen uns die fabelhafte Fertigkeit der Plastiker erkennen, bestimmte Typen aus ihrer Umgebung herauszugreifen, sie lebendig und wahr darzustellen und doch mit tiefer bildhauerischer Weisheit die entscheidenden Linien und

Der Schreiber. Ägyptische Steinskulptur des alten Reiches
Paris, Louvre

Flächen der Körper souverän zusammenzufassen, um das Modell aus der Zufälligkeit der natürlichen Erscheinung in die abstrakte Sprache der reinen Form zu übertragen.

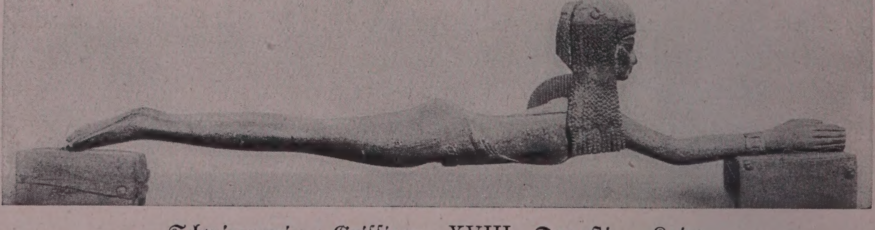
Kopf der Königin Nefretete aus Tell el Amarna (Neues Reich)
Berlin, Altes Museum

Von den asiatischen Völkern haben die Stämme des von Euphrat und Tigris durchströmten fruchtbaren Landes zuerst eine Kunsttätigkeit von weltgeschichtlicher Bedeutung entfaltet. Die Babylonier im Süden und die Assyrer mit der Hauptstadt Ninive im Norden haben in der Architektur wie in ihrer dekorativen Plastik Werke geschaffen, die an Großartigkeit und Bedeutung unmittelbar an die der Ägypter heranreichen. Schon die Sumerer, die ältesten Beherrscher Mesopotamiens, die wir kennen, haben, wie die Forschung uns gelehrt hat, in weit zurückliegender Zeit, bereits zu Beginn des vierten Jahrtausends v. Chr., imposante Kunstwerke geschaffen, von denen sich Bildhauereien von bewundernswerter Größe der Auffassung erhalten haben. Die Architektur scheint hier von vornherein mit einem besonderen Material gearbeitet zu haben, das sich von den behauenen Steinblöcken der ägyptischen Baukunst wesentlich unterschied: mit dem Backstein, den man an der Fassade, um ihn schmucker und widerstandsfähiger zu machen, mit Bemalungen und farbiger Glasur versah. Die Babylonier haben in dieser Kunstfertigkeit bereits eine außerordentlich hohe Stufe erreicht. Die Überreste aus der Epoche des Chammurabi (Ende des dritten Jahrtausends v. Chr.) und die Trümmer bei Hillah, in denen man vielleicht Reste des gewaltigen, die Pyramiden an Höhe überragenden Bel-Tempels und des jüngeren Nebukadnezar-Palastes (etwa 600 v. Chr.) vor sich hat, geben uns einen Begriff von den ungeheuren Maßstäben, in denen solche Bauwerke aufgetürmt waren,

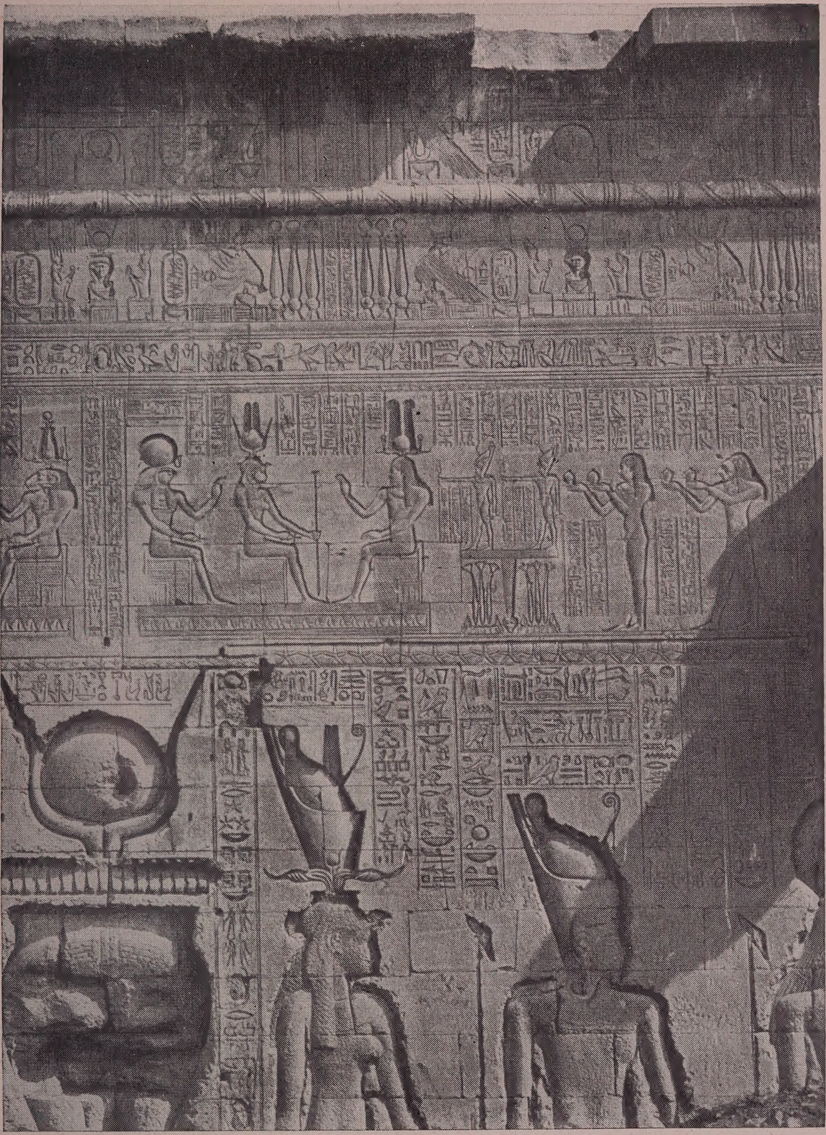
von der technischen Feinheit und dem Phantasiereichtum der Ausschmückung durch jene glasierten Tonplatten. Die größte Rolle spielen bei diesen Verzierungen ornamentale, rein geometrische oder stilisierte botanische Formen, die mit dem gleichen koloristischen Empfinden und dem gleichen Sinn für den Reiz labyrinthisch verschlungener Linien angeordnet sind, wie wir sie von den Teppichwebereien der asiatischen Völker kennen. Aber auch figürliche Motive treten auf, Jagd- und Kriegsszenen, Ausschnitte aus dem höfischen Leben und vor allem Tierbilder (wie der herrliche Löwe von Babylon), alles streng stilisiert und in der Fläche gehalten, nicht auf realistische Illusion, sondern auf dekorative Wirkung hin gearbeitet, und in der Durchführung dieser Tendenzen von einer Reife und Sicherheit, daß auch das moderne Kunstgewerbe um 1900 nichts Besseres zu tun wußte, als sich für die Flächendekoration im Studium dieser Werke zu schulen.

Früher schon als im babylonischen Kulturkreise hatte man im Gebiet des einstigen assyrischen Reiches Ausgrabungen veranstaltet und namentlich bei Khorsabad, bei Nimrud und Kujundschik bedeutende Ruinen von Palästen und anderen Baulichkeiten gefunden. Wie in der ältesten ägyptischen Architektur ist auch hier die ungegliederte Mauerfläche ein Hauptmittel der Wirkung. Den Pfeilerbau, der zur Entwicklung eines Säulentypus hätte führen können, findet man nicht. Der Schmuck ist wiederum durch jene glasierten Ziegel oder durch bearbeiteten Haustein oder Alabaster hergestellt, und wir erkennen in der Erfindung und Anordnung der ornamentalen Motive, in der gewaltigen archaischen Stilisierung der schreitenden geflügelten Stiere mit bärtigen Männerköpfen, in den prächtigen Farben und den auf Prunk und Großartigkeit ausgehenden Prinzipien der Dekoration eine künstlerische Kultur von überwältigender Macht und Geschlossenheit der Ausdrucksmittel.

Das Erbe der Assyrer und Babylonier übernahmen die Meder und Perser, die dann in jüngerer Zeit allmählich die Berührung der Griechen erfuhren. Der pyramidenartige Terrassenbau, der bei ihren Vorgängern auftritt, ist auch bei ihnen zu finden. So, nach den Berichten, bei dem Palast der medischen Hauptstadt Ekbatana, oder bei dem Grabdenkmal bei Murghab, das man als Ruhestätte des Kyros bezeichnet. Gerade hier aber sehen wir an der Grabkammer, die sich über dem Stufenbau erhebt, in der Bedachung



Schwimmerin. Griffigur, XVIII. Dynastie. Kairo

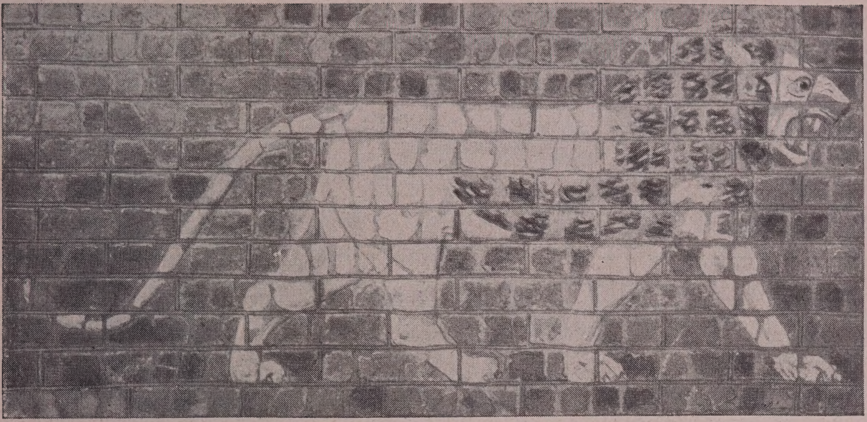


Ägyptische Wandreliefs mit Hieroglyphen in den Tempelruinen zu Denderah

bereits einen Anklang an das Tympanon (den dreieckigen Giebel) der griechischen Tempel. Von dieser Epoche des Kyros, dem sechsten Jahrhundert v. Chr., führen uns dann die Trümmer der Königsburgen von Persepolis und Susa in die Zeit des Xerxes. Mächtige, reich ausgestattete Felsengräber kommen hinzu, um uns die charakteristischen Merkmale der persischen Kunst tiefer begreifen zu lassen. Wir sehen dabei, daß die Säule und der Pilaster, mit einer eigentümlichen Ausbildung der Kapitäle, reiche Verwendung fanden. Der

König Chammurabi von Babylon empfängt vom Sonnengott Schamasch die Landesgesetze. Spitze des Dioritblocks aus Susa. Paris, Louvre

plastische Schmuck ist hauptsächlich Reliefarbeit, und wieder erkennen wir in den streng ornamentalen, mit feiner Kenntnis in die Fläche gebannten Darstellungen von Opfern und Kriegen und höfischen zeremoniellen Aufzügen den besonderen Sinn der Asiaten für diese Form der Dekoration. Die persische Kunst hat später in der christlichen Zeit unter den Sassaniden eine bedeutungsvolle Nachblüte erlebt, die auf das Abendland starken Einfluß ausübte. Es wird davon noch zu sprechen sein, wenn wir versuchen, uns über die Kunst der alten Welt nach dem Zusammenbruch des Römerreiches eine Übersicht zu verschaffen.



Löwe von Babylon. Relief aus glasierten Ziegeln. Berlin, Museum

Auch die vorderasiatische Kunst, die uns erst im letzten Halbjahrhundert durch die unablässige Energie der Forschung nähergerückt ist, hat erst im Beginn der christlichen Zeit ihre schönsten Blüten getrieben. In der älteren Epoche haben die semitischen Völker an den Kunstbemühungen Asiens keinen allzu großen Anteil gehabt. Bei den Juden mag die Scheu vor einer bildlichen Darstellung der streng geistig gefaßten Gottheit dazu beigetragen haben, daß sich vor allem eine Bildhauerkunst nicht entwickeln konnte. Aber auch für das größte Architekturwerk, das sie hervorbrachten, für den Tempel in Jerusalem, mußten sie phönizische Künstler heranziehen; wir wissen, daß es Hiram von Tyrus war, der die beiden Bronzesäulen der Tempel-

Der assyrische König Assursipal auf der Löwenjagd. London, Britisches Museum

vorhalle lieferte. Von den Phöniziern selbst kennen wir eine Reihe von Grabdenkmälern und Kultstätten, die einen ausgeprägten Sinn für architektonische Fügung beweisen. Im allgemeinen jedoch sind die Landschaften Vorderasiens von den Anregungen abhängig, die sie teils von Mesopotamien, teils von Ägypten, teils auch von den Griechen empfingen. Denn das Volk von Hellas, im europäischen Mutterlande wie in den kleinasiatischen Kolonien, tritt nun sieghaft in die Geschichte der Völker und der Kunst ein, um alles, was bis zu seinem Aufstieg in Asien und Afrika geschaffen und angestrebt war, mit der Klarheit und der Harmonie seines Geistes zu durchdringen und dem unaufhaltsam zur Weltherrschaft aufsteigenden Abendlande die Fackel der Kunst voranzutragen.

Kampf mit einem Ungeheuer. Relief vom Palast in Persepolis

Jagd auf wilde Stiere
Darstellung auf einem Goldbecher aus Vaphio
bei Sparta. Gefunden im Jahre 1888 von Schliemann. Original in Athen

Die Antike

Vom Osten her kam das Licht. Und der Gang der großen Kulturentwicklung, den die Menschheit genommen, und den man sich früher durch Wanderungen aus Asien nach Westen hin erklärte, spiegelt sich in dem Wege, den die älteste Kunstgeschichte verfolgte. Ohne das Vorspiel der assyrischen und ägyptischen Kunstbetätigung wäre die Wunderblüte des Griechentums nicht zu verstehen, da der Menschengeist zum ersten Male von dem Fundament großer und bedeutender Raumvorstellungen, von einer Anschauung, die das Übersinnliche, Ewige, Göttliche durch die Türmung kolossaler Massen zu symbolisieren suchte, zu einer im Innersten beseelten Durchgeistigung der Materie aufsteigt, um den letzten und heiligsten Empfindungen Ausdruck zu geben, um Monumente der inneren Klarheit zu schaffen, die aus einem siegreichen Kampfe mit Welt und Leben gewonnen ward. Griechenland bedeutet für uns mehr als eine ruhmvolle Epoche in der Geistes- und Kunstgeschichte der Menschheit. Wir sehen in der Blütezeit der südöstlichen Halbinsel Europas das Idealbild einer großen Volkskultur, das seinen veredelnden und läuternden Einfluß auf alle Nationen des Abendlandes seit Jahrtausenden ausgeübt hat und in aller Zukunft ausüben wird. Für die heranwachsende Jugend haben wir uns eine Schulung des Geistes geschaffen, die ihre Wurzeln in der Erkenntnis und Anschauung dieses Idealbildes hat, weil wir hier das großartigste Beispiel einer harmonischen, in sich geschlossenen Bildung sehen. Hier reichen sich staatliches Leben und Weltweisheit, Dichtung und bildende Kunst die Hand zu einem unlöslichen Bunde, und wir erkennen staunend, wie diese Elemente des griechischen Lebens sich in wunderbarem Rhythmus zusammenfinden, wie eines das andere ergänzt und befruchtet. Aus dieser Gesamtheit der hellenischen Kultur entspringt die ungeheure Macht, mit der sie auf die nachfolgenden Geschlechter gewirkt hat. Immer wieder hat sich für die Kunst nach Zeiten der Wirrnis

und des ungestümen Strebens zu unbekannten Ausdrucksformen die erneute Vertiefung in die Reinheit und Hoheit des Griechentums als ein erfrischendes und heilkräftiges Bad erwiesen. Als die Gotik in der Fülle der Zierate und Schmuckgebilde zu ersticken drohte, griff die von den Fesseln der mittelalterlichen Enge befreite Menschheit wieder auf die Antike zurück. Als Barock und Rokoko die Renaissanceformen einer Verwilderung zutrieben, aus der es kaum mehr einen Ausweg zu geben schien, rettete man sich wiederum zu der Einfachheit und Größe der alten Kunst. Und mitten in der Zerrissenheit und den bangen Fragen der neuen Zeit lockte wieder die Antike als Hort reiner Idealität die Künstler an, um sie abermals zu neuen Taten zu begeistern. Das Schuldogma, das uns seit hundertundfünfzig Jahren zu dem Bekenntnis zwingen wollte, daß nur in einer Nachahmung der Griechen wahre Kunst zu finden sei, haben wir heute über Bord geworfen. Wir stehen der Antike unabhängiger gegenüber, aber um so leidenschaftlicher und glühender ist die Verehrung, die wir ihr nun aus freiem Herzen entgegenbringen. Als ein Dokument dieser modernen Stellung zum Altertum mag die Idee des Gemäldes gelten, auf dem Max Klinger im Jahre 1909 in der Aula der jubilierenden Leipziger Universität die drei großen Kräfte des Hellenentums: ihre Wissenschaft, ihre Kunst und ihr Heroentum, verkörpert durch die Gestalten der Philosophen Plato und Aristoteles, des Homeros mit der aus den Fluten steigenden Venus Anadyomene und Alexanders des Großen, auf einem felsigen Vorgebirge am weithinbrausenden Meere vereinte. Aus diesen drei Mächten: aus der den letzten Dingen zugewandten Geisteswissenschaft, aus der schöpferischen Zeugungskraft der Phantasie und aus dem Welt und Leben bezwingenden Heldengeist, erwuchsen auch die Grundelemente der hellenischen Kunst.

Die Forschung hat uns gerade im letzten Jahrhundert erst in das eigentliche Wesen dieser Kunst eingeführt. Vor allem haben wir erkannt, daß wir hier nicht einem einheitlichen Koloß gegenüberstehen, aus dem sich unwandelbare Schulgesetze abstrahieren lassen, sondern daß wir auch hier das Schauspiel einer dramatischen Entwicklung genießen, die in ihrem Auf und Ab eine Zeit der Vorbereitung, eine Blüteepoche und einen Niedergang erkennen läßt. Die Ausgrabungen der vergangenen Jahrzehnte haben uns darüber belehrt, daß schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. auf den Inseln des Ägäischen Meeres, dann vor allem auf Kreta, in Mykenä und Tiryns eine heroische Kunst geblüht hat, die in Königsburgen und gewaltigen Grabbauten ägyptische Anregungen weiterführte. Aus zyklopischen Steinblöcken wurden Mauern zu majestätischen architektonischen Gebilden getürmt, wie uns die Reste der Burg Agamemnons, deren „Löwentor" erhalten blieb, und das Schatzhaus des Atreus in Mykenä zeigen. Der Palast von Knossos auf Kreta kannte bereits das Schmuckmotiv der Säule, und mit Schauern der Ehrfurcht entdeckte man an den freigelegten Wänden dieser ungeheuren Palastanlage die ältesten Zeugnisse griechischer Figuren-

Das Löwentor zu Mykenä. Aufnahme der Staatlichen Bildstelle, Berlin

malerei. Und Schmuck- und Gebrauchsgegenstände aus Erz und Gold ließen vor unseren Augen eine Urzeit künstlerischer Kultur emporsteigen, die den Sinn auf alles richtete, was zum Alltag und zu Festen dienen konnte.

Erst nach dem Untergang dieser ägäischen oder mykenischen Kunst scheint sich der Typus des Bauwerkes herausgebildet zu haben, das nun im Zentrum der künstlerischen Tätigkeit Griechenlands steht: der Tempel. Von den

Der Tempel des Poseidon zu Pästum

Königen und Fürsten wendet man sich in den Zeiten, da in Hellas die republikanischen Staatswesen entstehen, den Göttern zu, und das System der älteren Burg und des ägyptischen Totenhauses (mit der Vorhalle und dem das Gebäude beherrschenden Saal) führt ohne weiteres zu dem geweihten Bauwerk des Tempels. Der griechische Geist hat hier ein Symbol für die Ruhe und Harmonie seines Wesens gefunden. Klarheit des Aufbaus und des Grundrisses, wohlabgewogene Verhältnisse der Massen sind die bestimmenden Züge dieser Göttersitze. Einfach und leicht übersehbar steigt ihre Konstruktion aus dem Boden auf. Aus dem steingefügten Fußboden, dem „Stylobates", wächst die Säule empor, der stilisierte Tragbalken, der schon in früher Zeit aus einem rein technischen Baugliede zum Schmuckelement des Ganzen wird. Die Säule wird vom Kapitäl gekrönt, das die Druckwirkung des über ihm ruhenden Gebälks erkennen läßt, und über dem „Architrav", eben diesem horizontal gelagerten schlichten Balkenwerk, wird eine zweite Horizontalschicht sichtbar, die nun wieder künstlerischen Schmuck aufweist und zu dem „Tympanon" überleitet, dem flachen Dreieck der Giebel, die auf der Vorder- und Rückseite das Dach abschließen, und deren Flächen wiederum der künstlerischen Zier ein weites Feld öffnen. So steht der Typus des griechischen Tempels vor uns. Er hat sich durch Jahrhunderte erhalten; aber seine dekorativen Einzelheiten spiegeln den Wandel der inneren Stimmung und des Geschmacks der Geschlechter.

Der älteste Baustil dieser festlichen Gebäude, der d o r i s c h e, wie wir ihn nennen, der etwa bis zu den Perserkriegen am Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. gepflegt wird, ist der strengste und würdevollste. Die Säule erhebt

Der Parthenon auf der Akropolis zu Athen

sich bei ihm unmittelbar aus dem Stylobates; sie steigt leise anschwellend und nach oben sich wieder verjüngend in monumentaler Ruhe und Feierlichkeit empor. Ihre runde Fläche wird gegliedert durch die Rinnen der Kannelierung, die senkrecht den Schaft hinaufführen bis zu dem Kissen des schmucklosen Kapitäls, auf dem die viereckige Platte des „Abakus" ruht, um einen Übergang zum Architrav zu bilden. Noch heute sehen wir in den großgriechischen Kolonien in Süditalien und auf Sizilien, in Pästum, Agrigent und Selinunt majestätische Zeugen des reinen dorischen Stils. Wir schreiten voll Ehrfurcht um die Säulenhalle, die das ganze Rechteck des Tempelbaus umzieht und in das Allerheiligste des Innern, die „Cella", führt, in der wiederum Säulenreihen emporsteigen, und deren Decke auf den quadratischen Feldern zwischen den sich kreuzenden Balken durch Ornamente geschmückt ist. Wir glauben heute zu wissen, daß die Griechen nicht so asketisch in Farblosigkeit geschwelgt haben, wie das die klassizistische Ästhetik früherer Jahrhunderte glauben machen wollte. Das Auge eines Volkes, das in blühender Landschaft unter dem strahlenden Blau eines südlichen Himmels lebte, erfreute sich an der Farbe und wollte sie auch in der Kunst nicht missen. Nicht das abstrakte Weiß des unveränderten Materials suchte man, sondern wie man bis in späte Zeiten hinein die Marmorwerke mit Farben tönte, um einen lebendigeren Ausdruck zu erreichen, so hat man auch den Fries über dem Architrav — wo kleine pfeilerartige Stützen, durch Kannelierungen gefurcht (die sogenannten „Triglyphen"), die vertikalen Linien der Säulen wieder aufnehmen, und wo zwischen ihnen quadratische oder rechteckige Felder, die Metopen, der Reliefkunst eine

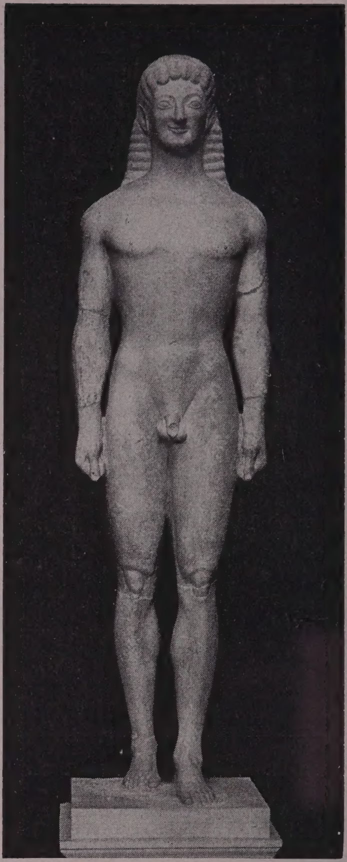
Der Niketempel auf der Akropolis zu Athen. Aufnahme der Staatlichen Bildstelle, Berlin

willkommene Stätte boten — mit Farbe versehen. Wahrscheinlich mit einem leuchtenden Rot, von dem sich die Skulpturen der Metopen und des Tympanon abhoben, während man die Triglyphen bläulich färbte. In der Zeit der Perserkriege trat dann mit dem dorischen der ionische Geschmack in Wettbewerb, und deutlich verfolgen wir, wie ein erhöhtes Schmuckbedürfnis die frühere feierliche Einfachheit ablöst. Die Säule erhält nun einen Fuß in der quadratischen Platte der Basis, die dem Abakus entspricht, die Kannelierungen werden tiefer und die Kapitäle zierlicher: ein ornamentales plastisches Motiv, der Eier- oder Perlenstab, hebt sie von den Säulenschäften ab, und das Polster, auf dem der Architrav ruht, der „Echinus", wie man ihn nennt, bildet eine Art Band aus, das sich schneckenartig an beiden Seiten herunterrollt und so mit vollendeter Klarheit die Druckwirkung anzeigt. Die griechischen Kolonien in Kleinasien scheinen die Heimat dieses ionischen Stiles zu sein, der in den Kämpfen jener Jahre, da der gemeinsame Perserfeind die Kolonien mit dem

Das Olympieion zu Athen. Aufnahme der Staatlichen Bildstelle, Berlin

Mutterlande eng verbindet, nach Europa übertragen wird, namentlich in Attika eine Pflegestätte findet und mit dem älteren dorischen Stil um die Herrschaft ringt. In der Blütezeit Athens, da Perikles (gest. 429 v. Chr.) an der Spitze des Staatswesens steht, und da die Stadt nach den Erschütterungen der Perserkriege in neuer Schönheit aufersteht, erbaute Iktinos auf der Akropolis den dorischen Parthenon, den Weihetempel der jungfräulichen Pallas Athene. Daneben erhob sich später in dem leichteren ionischen Geschmack das Erechtheion, in dessen Vorhalle aber statt der Säulen sechs weibliche Karyatidengestalten auf ihren Häuptern das wundervoll profilierte Gebälk des Flachdaches tragen, und am Abhang der Akropolis ward der kleine Niketempel errichtet, das typische Beispiel des klassischen ionischen Stils. Der Spätzeit erst gehört die Form der korinthischen Säule an, die vor allem das Kapitäl reicher und üppiger ausgestaltet. Im Anschluß an den ägyptischen Lotosschaft wird hier ein botanisches Motiv herangeholt, das mit den ionischen Voluten verbunden wird. Wie ein stilisierter Blumenkelch erhebt sich das Kapitäl aus einer gedrängten Fülle emporstrebender und an ihrer runden Spitze leicht nach unten umgebogener Akanthusblätter. Deutlich erkennen wir hier die beginnende Verwilderung eines Geschmacks, der sich der konstruktiven

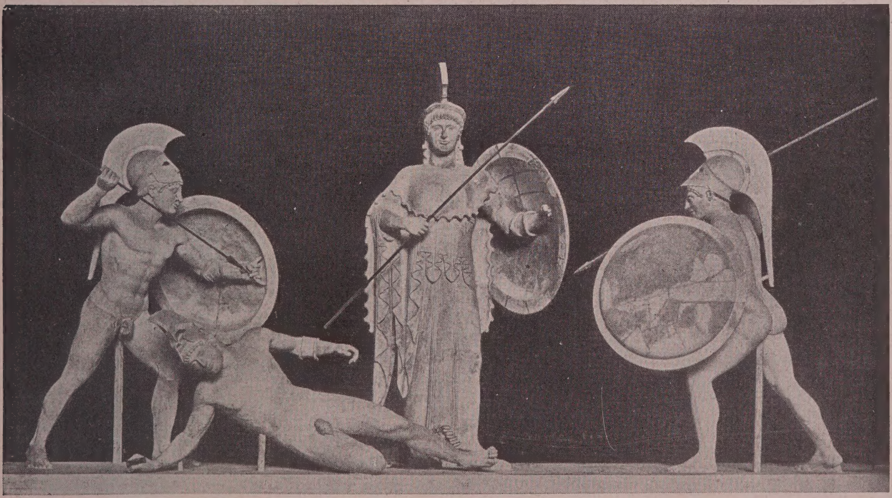
Bedeutung des oberen Säulenabschlusses nicht mehr klar bewußt ist, sondern in selbständigem, wohl anmutigem, aber von außen her angefügtem Zierwerk schwelgt. Von der Mitte des vierten Jahrhunderts ab hat die korinthische Säule die früheren Typen fast völlig verdrängt.



Der sogen. Apollo von Tenea
München, Glyptothek

Die Plastik ward von der Architektur, die ihr die Anregungen gab, zunächst auf das Relief beschränkt, das Metopen und Giebelfelder zu schmücken hatte. Langsam erst ging man von den malerischen Flachgebilden zur Freifigur über, die dann der große Ruhm der griechischen Kunst ward. Es ist die unvergängliche Tat der hellenischen Bildhauer, daß sie die Wiedergabe des menschlichen Körpers durch die modellierende, knetende Hand des Künstlers als die große Hauptaufgabe der Formenkunst hinstellten. In diese Gestalten schöner Menschen gossen sie all ihre Sehnsucht nach einer Steigerung und Idealisierung des Erdenlebens. Die Hoheit des Geistes, zu der man strebte, die innere Harmonie, die „Sophrosyne", die man sich im glorreichen Kampfe mit allen niederziehenden Mächten des Lebens erringen wollte, sollte symbolische Gestalt annehmen in den vollendeten Körperbildungen schöner junger Männer und Frauen, in denen sich die entscheidenden Formen, Flächen und Linien der Wirklichkeit, von den Zufälligkeiten des Einzelfalles befreit, zu einer höheren Einheit verbinden. Sie schufen im Bilde ein Geschlecht, das zwischen den Menschen und Göttern stand, und das wohl würdig war, die unsichtbaren Geister des Olymps, sichtbar geworden, in ihre Reihen aufzunehmen. Erst später, als die alte Schlichtheit und Feierlichkeit in der Plastik ebenso wie in der Architektur dem Sinn für reichere Effekte weichen mußte, wandten sich die griechischen Bildhauer auch der Augenblicksbewegung, der erzählenden Geste, den vielsagenden Nuancen der Haltung zu. In der ersten Epoche suchen sie nichts als die Schönheit einer von allen Leidenschaften geklärten, in sich ruhenden Existenz, und es ist bezeichnend für die nachhaltige Wirkung dieser ältesten Bildwerke, daß sie auch den Schöpfungen der späteren Zeit und eines unruhigeren Geschmacks noch genug Gleichmaß und monumentale Würde wahrten.

Wir können trotz allen Nachforschungen und Ausgrabungen die Entwicklung der griechischen Plastik in ihrer Gesamtheit auch heute noch nicht von den Originalwerken selbst ablesen, sondern sind für die Erkenntnis zahlreicher Künstlerpersönlichkeiten und ganzer Epochen auf die Nachbildungen angewiesen, die eine jüngere Zeit in Griechenland selbst und im römischen Italien geschaffen hat. Das Urteil über die griechischen Werke hat darum oft zu Mißverständnissen geführt, da man die konventionelle Kühle und den Schematismus der Kopisten den Schöpfern der Originale zuschrieb; das Studium der beglaubigten griechischen Werke aus der Zeit der Reife gibt uns eine Anschauung davon, wie viel bei jenen Übertragungen vom Zauber der ursprünglichen Skulpturen verlorenging. Man glaubt, daß etwa im 7. Jahrhundert v. Chr. die Bildung der Freistatue begann; der sogen. Apollo von Tenea darf als ein trefflicher Repräsentant dieses frühen, noch befangenen, aber in seinem Hinstreben nach Wahrheit und Lebendigkeit ergreifenden Stils gelten. Die Periode der Perserkriege bringt dann der Kunst wie dem Leben Griechenlands einen froh bewegten Aufschwung. Die Giebelgruppen vom dorischen Athenetempel zu Ägina, die man zu Anfang des 19. Jahrhunderts fand, vertreten die Mischung des strengen, herben Stils mit einer größeren Freiheit der Körperbehandlung, die jetzt herrschend wird. Mit staunenswerter Sicherheit hat der Künstler, oder haben die Künstler, die diesen Tympanonschmuck schufen, die Gruppen des Kampfes um die Leiche eines Gefallenen über das dreieckige Giebelfeld verteilt, so daß in den Winkeln Verwundete und Sterbende niedersinken, während im Mittelpunkt die göttliche Gestalt der Athene, die dem Kampfe zuschaut, die ganze Scheitelhöhe ausfüllt. Im Athen der Perikleischen Zeit aber (461—429 v. Chr.) fallen die letzten Reste archaischer Gebundenheit,

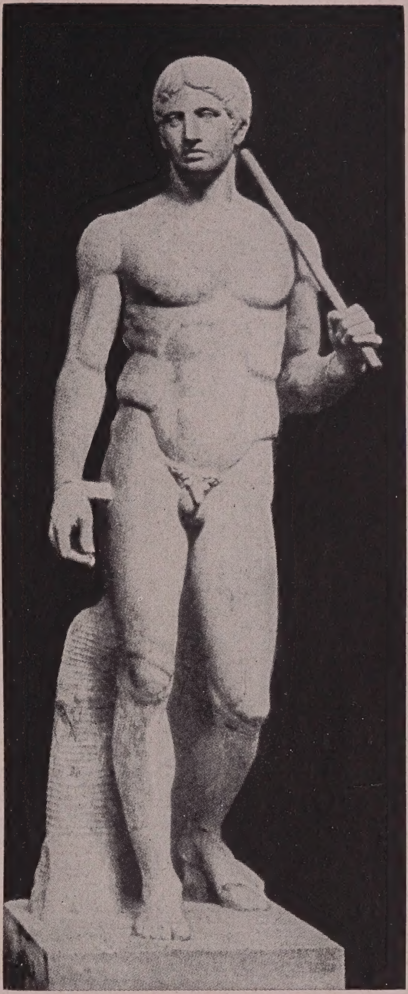


Mittelgruppe der Ägineten, aus dem Giebel des Athene-Tempels zu Ägina
München, Glyptothek. Aufnahme Bruckmann, München

Die Athene Parthenos des Phidias in einer Statuette des Museums zu Athen

und in den Skulpturen des Myron, des Phidias und des Polykleitos ist die volle Herrschaft und Freiheit in der Behandlung der Körperformen erreicht, die doch niemals aufhört, im Materiellen die Idee des Göttlichen zu spiegeln. Myron, der Meister des Erzgusses, modelliert jene Gestalt des jugendlich elastischen Diskuswerfers, der mit dem rechten Arm die Scheibe zurückschwingt, um sie dem Ziel zuzuschleudern, ein Werk, das in verschiedenen Nachbildungen auf uns gekommen ist. Er bildet, als ein rechter Anreger aller Realisten in der Plastik, den häßlichen Marsyas, den Apollo besiegte, und er steht durch sein berühmtes Bildwerk einer Kuh an der Spitze der europäischen Tierskulptur. Phidias aber nutzt diese Kenntnis des Realen, um die angebeteten Heiligtümer der Athene zu schaffen: das bronzene Kolossalbild der Göttin mit der Lanze auf der Akropolis und die Athene Parthenos, aus Gold und Elfenbein, die in ihrem dorischen Tempel, eine kleine Siegesgöttin in der Hand und Speer und Schild in der Linken, mit überwältigender Majestät die gläubigen Verehrer grüßte. Der Neid der Zeit hat uns dies erhabene Werk nicht bewahrt: wie den gleichfalls aus Gold und Elfenbein gefertigten Zeus von Olympia, den der Meister schuf, kennen wir die Athene des Parthenon nur aus Kopien und aus kleinen Nachbildungen auf Münzen und Reliefs. Erhalten aber blieb uns eins der großartigsten Werke des Phidias oder seiner Schule: der Skulpturenschmuck des Parthenon, der Fries, der die Metopen bedeckte, und die Hochreliefs der Giebelfelder: jene unschätzbaren Marmorfragmente, die vor hundert Jahren nach London kamen und heute den kostbarsten Schatz des Britischen Museums bilden. Die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus und ihr Wettstreit mit Poseidon waren auf den Giebeln, der Kampf griechischer Jünglinge und Zentauren auf den Metopen dargestellt, als gelte es

den Sieg der Kultur über die Barbarei zu feiern, und auf dem Friese der Cella-Außenwand in der Säulenhalle ist der Panathenäenzug dargestellt, Priester, Männer und Frauen jedes Alters aus dem Volke, Reiter und Opfertiere, die sich in langer Prozession aneinanderschließen, um das Fest der Göttin zu feiern. Der Fortschritt von den Ägineten zu diesen Skulpturen ist außerordentlich. Das dreieckige Feld der Giebel wird benutzt, um in die dargestellte Gruppe ein Decrescendo zu bringen, das von dem Hauptpunkt der Mitte in die Winkel ausklingt. Die Modellierung der Gestalten und die Behandlung der Gewänder, die den nackten Körper kaum verhüllen, vielmehr nur reizvoller hervortreten lassen, sind Erzeugnisse des höchsten bildhauerischen Wissens, der innerlichsten Formerfassung. — Polykleitos wird, wie Myron, ein Erzgießer. Er ist der Hauptmeister der Schule von Argos. Das Kolossalbild der Hera aus Gold und Elfenbein für seine Heimatstadt, uns wiederum nur aus kleinen Nachbildungen bekannt, muß sein bedeutendstes Werk gewesen sein. Des Polykleitos Arbeiten vor allem galten den Künstlern der Folgezeit als „Kanon" der Proportionen des menschlichen Körpers. So der Speerträger im Museum von Neapel und der Kämpfer, der sich mit der Siegesbinde schmückt. Daneben das Idealbild der verwundeten Amazone für den Tempel der Artemis zu Ephesos. Hier sind die Grundzüge der griechischen Plastik, die Geschlossenheit des Umrisses, die ausgeglichene Harmonie der Linienkontraste, die Symmetrie in der Stellung und der Haltung der Arme, offenbar theoretisch durchdacht und mit Bewußtsein praktisch durchgeführt.

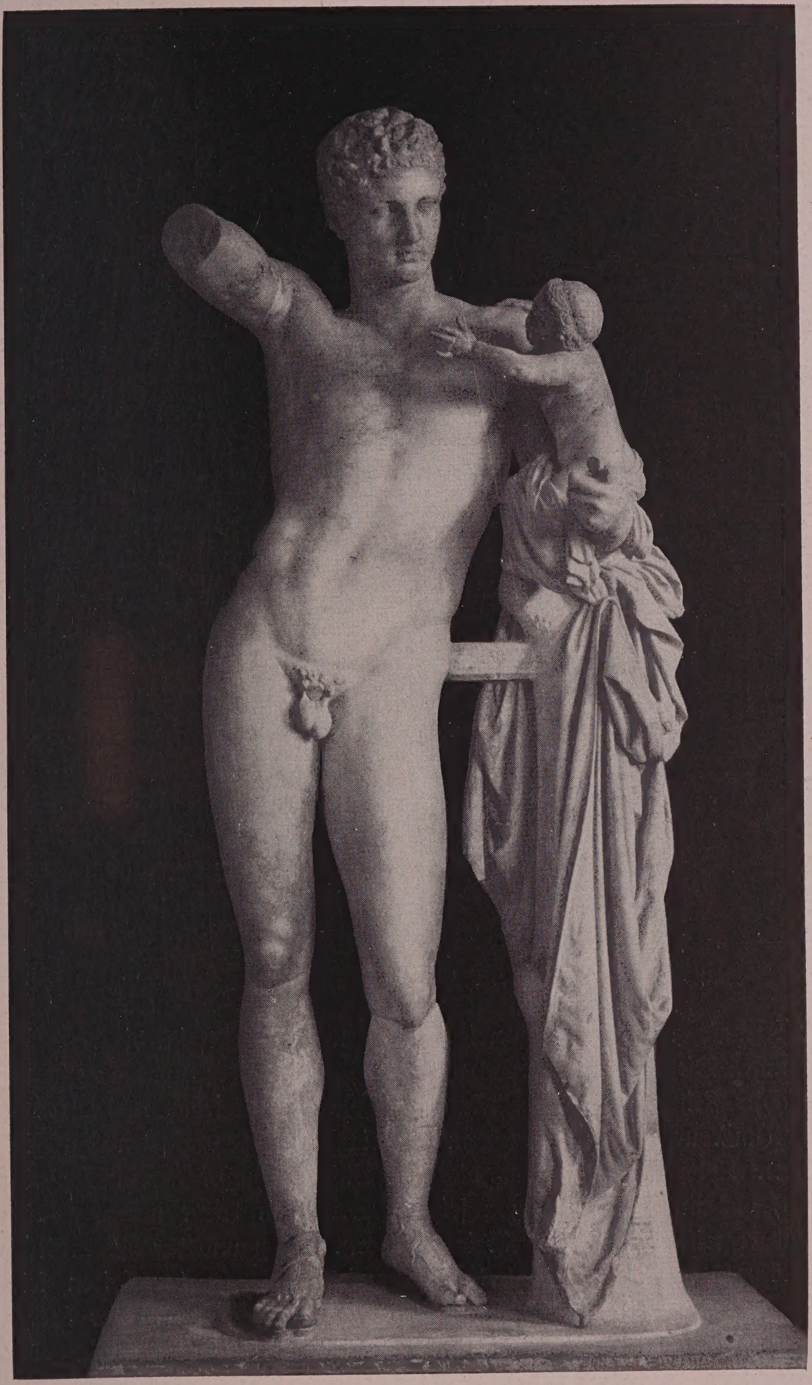


Der Doryphoros (Speerträger) des Polyklet. Neapel, National-Mus.

Wie zu Beginn des 5. Jahrhunderts die Kämpfe mit den Persern, so bildet an seinem Abschluß der Peloponnesische Krieg einen Einschnitt in die Geschichte des griechischen Volkes und seiner Kunst. Die Kultur des Lebens steigt, sie verliert ihre alte Naivität und wird bewußter, ja raffinierter. Man

Skulptur vom Parthenon

erfreut sich an heiterer Anmut, an einer milderen, zarteren Art der Schönheit. Zugleich wird die Bewegung der Figuren reicher, leidenschaftlicher, persönlicher. Praxiteles tritt auf, ein Athener von Geburt, der jedoch seine Hauptwerke für andere Städte schuf und damit den Beweis lieferte, wie sehr die Hauptstadt Attikas aus ihrer einstigen Vormachtstellung verdrängt war. Sein berühmtestes Werk, der Hermes, der im vergangenen Jahrhundert in Olympia entdeckt ward, ist die Figur eines liebenswürdigen, schönen Jünglings, der mit dem (abgebrochenen) rechten Arm wohl dem kleinen Dionysosknaben scherzend eine Weintraube vorgehalten hat. Des Praxiteles Apollo als Eidechsentöter stellt gleichfalls eine vermenschlichte Götterstatue dar. Der ruhende Satyr ist eine Naturgottheit, ganz von Erden her. Und selbst die hoheitsvolle Venus von Knidos im Vatikan, die Praxiteles zugeschrieben wird, ist in der berühmten Genrehaltung dargestellt, die nach ihr so oft nachgeahmt worden ist: wie sie ins Bad steigt. Neben Praxiteles steht Skopas, der in dem Amazonenkampfe für das Mausoleum von Halikarnaß, in seinem saitenschlagenden Apoll, in seinem Meleager als ein rechter Vertreter dieser bewegteren, auf dramatische Wirkung ausgehenden Plastik auftritt. Zwei herrliche Werke, deren Schöpfer wir noch nicht nachweisen können, mögen der gleichen Epoche entstammen. So der Apoll vom Belvedere, der seinen Namen nach dem aussichtsreichen Erker im Vatikanischen Museum hat, in dem er sich heute befindet, die römische Nachbildung eines wundervollen griechischen Werkes, das vielleicht



Der Hermes des Praxiteles im Museum zu Olympia

Apollo vom Belvedere. Rom, Vatikan

einem Skopasschüler (Leochares?) angehört. Dann aber vor allem die Niobiden-Gruppe in den Uffizien zu Florenz, die uns in zahlreichen Figuren das Entsetzen und den Schrecken der Kinder Niobes zeigt, da sie von den Pfeilen des Apollo und der Artemis getroffen werden, und den ungeheuren stummen Schmerz der Mutter, zu der sich die Jüngste rettet, — unvergleichliche Meisterwerke in der immer neuen Erfindung der Gebärden des Schmerzes und der erschütternden Todesangst, die von reifstem Formgefühl gebändigt sind.

Abermals machen Kriegsereignisse einen Einschnitt in die Entwicklung der Kunst. Die Art des Skopas und des Praxiteles hat zwar auch noch auf die nächste Zeit gewirkt. Der Marmortorso der wunderbaren Venus von Milo (im Louvre zu Paris), wie man lateinisch die 1820 auf der Insel Melos gefundene Aphrodite gern nennt, dies Idealbild griechischer Frauenschönheit und Anmut, das mit den Stümpfen seiner zerbrochenen Arme nur noch rührender und ergreifender wirkt, weist in der Formbildung und der halben Neigung des Körpers wie des Kopfes deutlich auf die Epoche der beiden Meister zurück. Und die zierlichen Terrakottafigürchen, die man, zuerst vor bald zwei Menschenaltern, bei Tanagra in Böotien fand, diese entzückenden kleinen Weihgeschenke, die einer ganzen Zunft kultivierter Kunsthandwerker ihre Entstehung zu danken scheinen, tragen in der Körperbehandlung wie in der

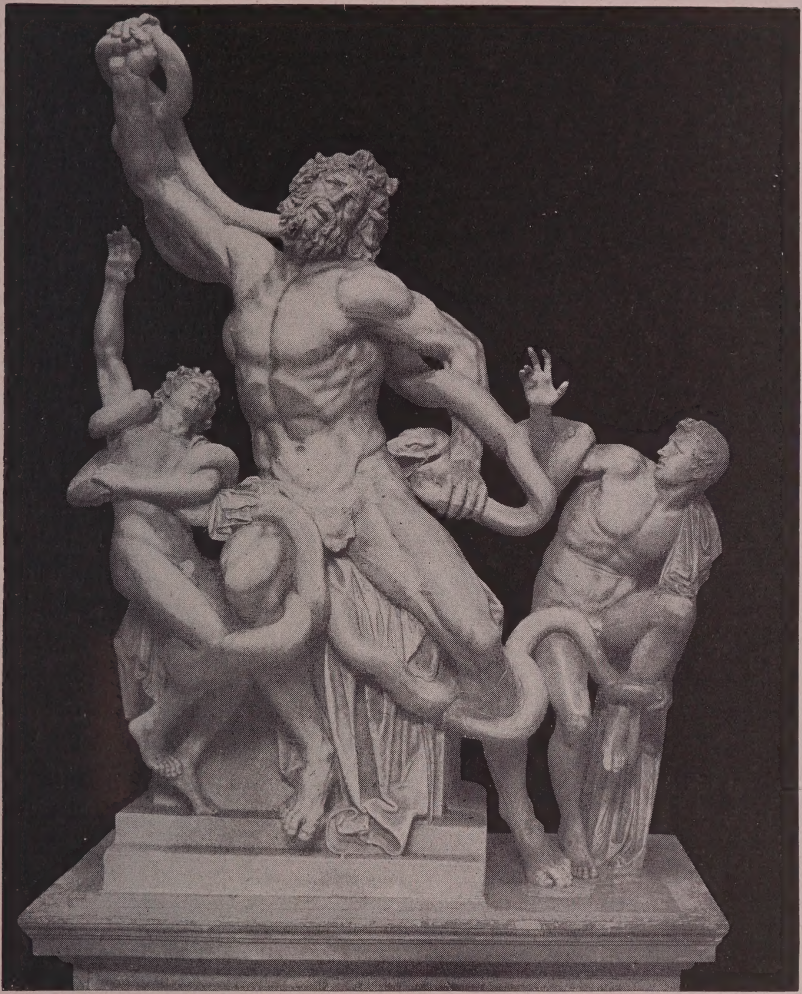
Anordnung der Gewänder noch Spuren des Praxitelischen Geistes an sich. Aber die Zeit Alexanders des Großen, die nun beginnt, bringt doch einen neuen Geschmack zur Herrschaft. Der Bildhauer Lysippos aus Sikyon wird der Hof- und Hauskünstler des genialen Eroberers. Seine Werke bedeuten wieder einen neuen Fortschritt in der Durchbildung und der inneren Belebung der nackten Gestalt, wie bei dem „Apoxyomenos" im Vatikan (Marmor-Nachbildung der ursprünglichen Bronzefigur): dem „Schaber", der mit einem Eiseninstrument sich vom Staub der Rennbahn reinigt. Zugleich aber ist Lysippos ein Porträtbildner, der die Köpfe Alexanders und seiner Feldherren zu modellieren hat und über das den Göttern genäherte Menschenideal nun zum Charakteristischen und Individuellen vordringt. Auch der berühmte sitzende Hermes, der aus Herkulaneum ins Museum von Neapel kam, führt auf die Schule des Lysippos zurück.

Venus von Milo. Paris, Louvre

Deutlich erkennen wir, wie die gewaltige Bewegung der Alexanderkriege und der Zeit der Diadochen, die sich in das Reich teilten, in der Kunst widerklingt. Namentlich in Pergamon entwickelte sich nun eine glänzende Bildhauerschule. Der sterbende Gallier des kapitolinischen Museums in Rom erinnert an die Galliersiege Attalos' I. Und König Eumenes II. erbaute zu Beginn des zweiten Jahrhunderts v. Chr. den stolzen Altar der Burg zu Pergamon; dessen Mauern mit den hinreißenden Gruppen des Gigantenkampfes geschmückt wurden, die Humann vor fünfzig Jahren ins Berliner

Niobe mit Tochter. Florenz, Uffizien

Museum brachte. Dies grandiose Werk ist schon durch seine räumliche Ausdehnung eins der wichtigsten Denkmäler der griechischen Plastik, die auf unsere Tage gekommen sind. Nirgends können wir die unvergleichliche Kraft der hellenistischen Kunst (wie man diese Spätblüte bezeichnet), in meisterhaften Darstellungen des menschlichen Körpers alle Register tiefster Empfindung zu ziehen, in jeder Einzelheit einen Beweis ihres Könnens zu geben und doch jeden Teil einer großen Komposition dem Zweck des Ganzen unterzuordnen, aus einem Gebilde, das aus übersprudelnder Erfindungskraft geboren ist, eine fest geschlossene Kunsteinheit zu gestalten, mehr bewundern als an diesem Werk. Die dramatische Leidenschaft von Pergamon findet ein Gegenstück in den Erzeugnissen der Schule von Rhodos, wo die virtuose Gruppe des



Laokoon. Marmorgruppe der rhodischen Bildhauerschule im Vatikanischen Museum zu Rom

Farnesischen Stieres (im Museum zu Neapel, genannt nach der Familie der Farnese, die ihn lange Zeit besaß) entstand: das aufspringende Tier, an das die unglückliche Dirke gefesselt ist — die kühnste Komposition der gesamten griechischen Kunst —, und wo die Laokoon-Gruppe geschaffen wurde (die 1506 gefunden ward, heute im Vatikan), die kunstvolle Darstellung des trojanischen Priesters mit seinen beiden Söhnen, die den Umschlingungen und Bissen der Schlangen erliegen. Es ist das berühmte Werk, das lange Zeit als ein Höhepunkt griechischer Kunst gefeiert ward, und das Lessing zum Ausgangspunkt seines scharfsinnigen, freilich auch einseitigen Gedankenganges über das Wesen der Kunst und die Grenzen der Malerei und Poesie gemacht hat. Wir

Tanzendes Mädchen. Terrakotta. Berlin

stehen dem komplizierten, vorab auf starke Effekte berechneten Werke heute kühler gegenüber; doch wir fühlen, daß in der technischen Meisterschaft, die hier gewaltet hat, und in der Kunst, mit der körperlicher Schmerz zu seelischem Leiden geläutert ist, die großen Zeiten der hellenischen Plastik einen glanzvollen Ausklang gefunden haben.

Von der Malerei der Griechen haben uns die Jahrtausende nicht allzuviel übrig gelassen. Die Farben der Gemälde haben natürlich der Zerstörung weniger Trotz bieten können als die massiven Bauwerke und Skulpturen. Dennoch hat die Forschung auch für dies Gebiet der hellenischen Kunst so viele Einzelheiten zusammengestellt, daß wir den Weg einer bestimmten Entwicklung verfolgen können. Die zahllosen Tonvasen, die man dem Erdboden entrissen hat, und die heute in allen europäischen Museen in großer Menge anzutreffen sind, jene elegant geformten zweihenkligen Traggefäße, Kannen und flachen Trinkschalen lassen in ihren Schmuckwandlungen eine dekorative Malerei erkennen, die Rückschlüsse gestattet. Wandgemälde, die sich, namentlich aus jüngerer Zeit, hauptsächlich am Fuß des Vesuv, in Rom und an anderen Stellen erhalten haben, führen uns noch einen bedeutsamen Schritt weiter. Hinzu kommen schließlich die literarischen Berichte der Erzähler, Dichter und Chronisten, die uns von den Persönlichkeiten einzelner hervorragender Meister der Malerei Kunde hinterlassen haben. Die griechische Vasenmalerei, die etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. ihre erste Blüte erlebte und anfänglich auf dem rötlichen Grunde die Figuren schwarz, fast wie Silhouetten in unserem Sinne, auftrug, während sie später den umgekehrten Weg einschlug und helle, rötlich getönte Darstellungen

Griechische Vase des VI. Jahrhunderts v. Chr.

auf schwarzem Grund brachte, hält sich in der ältesten Epoche noch an rein ornamentale Schmuckbildungen, an schlichte geometrische Motive oder Stilisierungen im orientalischen Sinne, um dann immer selbständiger den Weg zu einer reicher belebten Dekorationskunst zu finden. Im perikleischen Athen aber tritt der Maler Polygnot auf, der die prächtigen neuen Architekturen der nach den Perserkriegen wiederaufgebauten Stadt mit Bildern schmückt und dessen berühmteste Werke die Schilderungen der Eroberung Trojas und der Unterweltfahrt des Odysseus zu Delphi waren. Es ist eine primitive Kunst, die Polygnot und die attische Schule, die sich ihm anschloß, trieben, mehr getönte Umrißzeichnung als malerischer Vortrag. In der Zeit nach dem Peloponnesischen Kriege scheint dann namentlich Kleinasien ein Hort der Malerei gewesen zu sein, wo in Ephesus die großen Namen des Zeuxis und des Parrhasios auftreten. Nach allem, was wir hören, hat hier auch die Kunst der Farbe, ähnlich wie die Plastik der Epoche des Praxiteles, den Weg von der monumentalen Ruhe zu größerer Naturwahrheit und lebendigerer Darstellung gefunden; bezeichnende Anekdoten geben den Beweis, daß bereits die Illusion der Wirklichkeit, die täuschende Nachahmung des Objekts angestrebt wird. Ebenso findet

Blendung Polyphems. Von einer Amphora. London, Brit. Museum

in der hellenistischen Zeit Lysippos seinen ebenbürtigen Genossen in Apelles, in dem sich der höchste Ruhm der griechischen Malerei verkörpert. Er ist gleichfalls ein Hofkünstler Alexanders des Großen, der den König wie seine Feldherren porträtierte, und der für seine Tafelbilder mit Götter- und Heroendarstellungen (berühmt zumal Aphrodite, die mit ihrem Oberkörper aus dem Meer emportaucht) weit gepriesen ward. Die Technik muß zur Zeit des Apelles bereits bedeutende Fortschritte gemacht haben, und der Umkreis der Gegenstände, die man wählt, hat sich außerordentlich erweitert. Man malt genreartig aufgefaßte Figuren aus dem Volksleben, komponiert Stilleben und gewinnt langsam sogar Interesse für die Landschaft, die den Hintergrund belebt. Eine außerordentlich hohe Meinung für die Malerei der hellenistischen Zeit haben uns die Mumien-Porträts gebracht, die man in Gräbern bei Fayum in Ägypten entdeckte, Bildnisse von packender Eindringlichkeit individueller Charakteristik, die in enkaustischer Manier mit Wachsfarben auf Holzbretter aufgetragen wurden und den Jahrhunderten Trotz geboten haben. Der Luxus der Alexander-Epoche hat zugleich die kunstreiche Mosaikmalerei hervorgebracht, die mit kleinen farbigen Steinsplittern die Fußböden mit Tierfiguren, Blumenstücken oder gar mit komplizierten historischen Schilderungen (so das Mosaikbild der sogenannten Alexanderschlacht im Museum zu Neapel) schmückte. Die wachsende Verfeinerung des Geschmacks und die steigenden Bedürfnisse nach Kunst und Pracht haben in dieser spätgriechischen Zeit auch dem Kunstgewerbe einen mächtigen Aufschwung gegeben. Es entwickelte sich eine wunderbare handwerkliche Sicherheit in der Herstellung aller erdenklichen Gebrauchs- und Luxusgegenstände, die in Metall gegossen oder getrieben wurden. Die Ausgrabungen allerorten haben uns dafür erstaunliche Beweise geliefert.

Griechenland zerfiel. Es verlor seine geschichtliche Bedeutung im Reigen der Völker und seine staatliche Selbständigkeit. Triumphierend stieg das

Farbig bemalter etruskischer Tonsarkophag. London, Britisches Museum

Römertum auf, und das tatkräftige, kriegerische, seine Bahn rücksichtslos verfolgende Volk der Latiner, das alle Provinzen Italiens unter seine Botmäßigkeit gebracht hatte, trat die Weltherrschaft an. Aber es wurde im künstlerischen Leben ein Knecht des überwundenen Hellas, und wir fragen uns heute, nachdem auch das römische Weltreich seit anderthalb Jahrtausenden zertrümmert ist, wer denn in jenem großen Ringen gesiegt hat: Griechenland oder Rom? Die Frage kann nur eine Antwort bringen. Wir erkennen an diesem bedeutungsvollsten Beispiel die Kraft der großen Wahrheit, daß letzten Endes nicht die äußere Macht, sondern die geistigen Taten einer Nation ihre Stellung in der Weltgeschichte bestimmen. Die Römer haben, wie in der Dichtung, so in der bildenden Kunst immer nur aus zweiter Hand geschöpft. Ihre Begabung lag nicht im Lande der Phantasie, sondern in der bewundernswerten Beherrschung aller realen Werte des Lebens. Erst der märchenhafte Aufschwung ihrer politischen Macht hat auch sie dazu befähigt, den entscheidenden künstlerischen Anregungen, die sie anderen Völkern verdankten, wenigstens in der Fortbildung und Ergänzung selbständige Elemente anzufügen.

In der frühesten Zeit hat der zu so großen Dingen berufene Volksstamm Mittelitaliens völlig unter dem Einfluß seiner nördlichen Nachbarn, der Etrusker, gestanden. Diese ältesten Beherrscher Toskanas, die schon im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. eine künstlerische Kultur von nationalem Eigengepräge besaßen, waren bereits in vielen Einzelheiten von griechischen

Das Kolosseum (Flavisches Amphitheater) in Rom

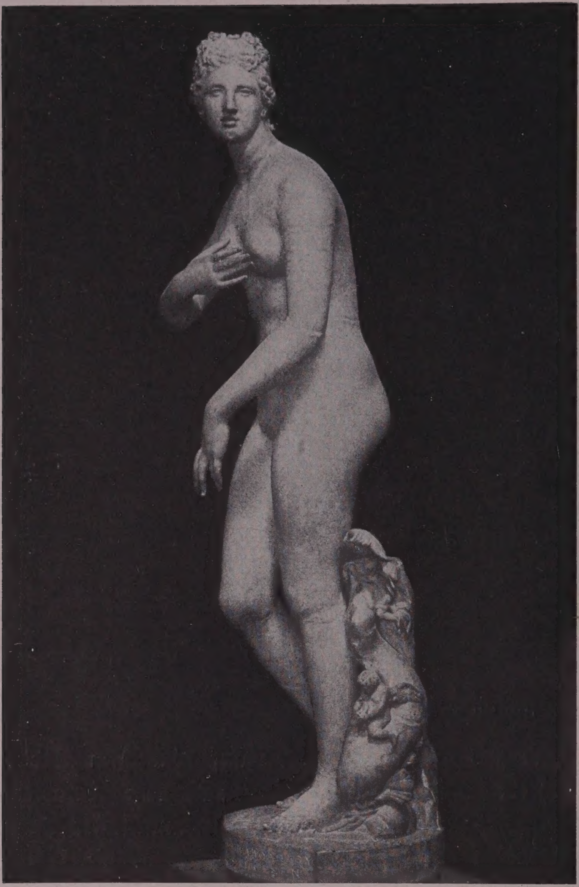
Vorbildern abhängig. So in dem Typus ihrer Tempel, die mit ihrer säulengetragenen Vorhalle und der Anordnung ihrer Innenräume an hellenische Kultstätten anklingen; so in den Grabdenkmälern und Felsengräbern, in den Wandmalereien, mit denen sie geschmückt wurden, in der Töpferkunst und in der Ausbildung des Wohnhauses, das, ähnlich wie das griechische Haus, seine Räumlichkeiten um einen offenen Hof (das spätere römische „Atrium") gruppierte. Aber als ein neues, von keinem europäischen Volke vor und neben ihnen versuchtes Kunstmittel führten die Etrusker den Gewölbebau ein, den dann die Römer übernahmen, und der der römischen Architektur für alle Zeiten seinen Stempel aufgedrückt hat. Die Bewohner Roms waren praktische Leute, und der Geistreichtum dieser konstruktiven Erfindung und ihr ästhetischer Reiz mögen ihnen weniger wichtig erschienen sein als ihre Bedeutung für nützliche technische Anlagen. Der Bogenbau ermöglichte es ihnen, schon im sechsten Jahrhundert v. Chr. das erstaunliche Ingenieurwerk der Cloaca maxima auszuführen, er ließ sich für Brücken- und Wegebauten und für die Anlage der Wasserleitungen vortrefflich verwerten. Aber allmählich wird das Motiv des Bogens und des Gewölbes von den Römern doch auch für künstlerische Wirkungen benutzt. Die Form des einfachen Tonnengewölbes und des komplizierten Kreuzgewölbes, das gleichsam durch die rechtwinklige Schneidung zweier Tonnengewölbe entsteht, vor allem aber der Kuppelbau wurde von ihnen ausgebildet.

In der Mitte des zweiten Jahrhunderts jedoch, als Griechenland eine römische Provinz ward, traten zu diesen etruskischen Kunstanregungen nun die hellenischen. Namentlich die griechischen Säulen aller drei Arten finden in

Konstantinsbogen in Rom

Italien gastliche Aufnahme, und aus der Mischung, die auf römischem Boden also entstand, erwuchs nun doch ein architektonischer Stil von eigenem Charakter. Überall sehen wir bei den Triumphbögen, bei den Fassaden monumentaler Baulichkeiten, im Innern der Basiliken (ursprünglich Gerichtsstätten, die später die Vorbilder der ältesten christlichen Kirchen wurden) Bögen, von Halbsäulen (Pilastern) flankiert und getrennt, Gewölbe, deren Innenraum durch Säulenordnungen geschmückt ist. Für die Bekrönung der Gebäude aber erfanden die Römer abermals aus eigener Kraft ein selbständiges Motiv: statt des dreieckigen Giebels der Griechen führen sie den flachen Dachabschluß ein, bereichert durch ein Halbgeschoß, die sogenannte „Attika", die dem kräftig ausgestatteten Kranzgesims aufgesetzt ward.

Je mehr in den Zeiten der sterbenden Republik und des aufsteigenden Kaisertums der Hang zu Prunk und Luxus in Rom wuchs, um so mächtiger wurden die griechischen Einflüsse. Es war jetzt der Ehrgeiz des Römertums, seine Macht durch gewaltige Bauten der Welt zu verkünden. Das Forum, der alte Markt- und Versammlungsplatz, ward mit zahllosen neuen Baulichkeiten bedeckt. Pompejus ließ im Jahr 55 v. Chr. das erste steinerne Theater errichten. Cäsar entfaltete eine Bautätigkeit großen Stiles und gab damit für die Monarchen der kommenden Zeit den Ton an, die einander durch architektonische Schöpfungen überboten. Unter Augustus wird Rom zu einer Prachtstadt. Sein



Venus von Medici. Florenz, Uffizien

Schwiegersohn Agrippa ist der Begründer des Pantheon, das später von einer Feuersbrunst zerstört und von Kaiser Hadrian wieder aufgebaut wurde, jenes herrlichen, in der Papstzeit zu einer christlichen Kirche umgewandelten Tempels mit der granitnen Säulenvorhalle, die über dem Gebälk ein griechisches Tympanon und dahinter noch eine römische Attika trägt, mit dem mächtigen Kuppelraum des Innern und der runden Öffnung im Scheitel der Wölbung, dem „Auge" des Pantheon. Nach Augustus hat namentlich das Kaiserhaus der Flavier wieder eine fieberhafte Baulust betätigt. Das „Flavische Amphitheater" war der Name des riesenhaften Rundbaus für Tier- und Gladiatorenkämpfe, den Vespasian begann, und der durch seinen ungeheuren Maßstab für alle Zeiten seinen Namen — das Kolosseum — erhielt. Gewölbte Arkaden, in drei Stockwerken aufeinandergetürmt, die einzelnen Bogen durch dorische, ionische und korinthische Pilaster getrennt, umziehen den mächtigen Umkreis. Das Innere aber bildet ein Wunderwerk von massiven Wölbungen, auf denen ruhend sich um die Ellipse der Arena die Reihen der amphitheatralisch aufsteigenden Zuschauerbänke für fünfzigtausend Personen herumziehen. Die Triumphbögen der Kaiser, die in der unmittelbaren Nähe des Forums, dieses nationalen Heiligtums, errichtet wurden, der eintorige Titusbogen, der aus drei Torwölbungen bestehende Konstantinsbogen, beide mit der charakteristischen Attika gekrönt, das Grabmal Kaiser Hadrians: die „Engelsburg", wie sie seit der Papstzeit heißt, und die riesenhaften Anlagen der Thermen, die namentlich Caracalla und Diocletian schufen, um sich die Gunst des Volkes zu erhalten, die Grabdenkmäler der

Mumienbildnisse aus den Gräbern des Fayum in Ägypten

Via Appia (Rundgrab der Cäcilia Metella) kommen als weitere Prunkstücke der römischen Architektur hinzu. Und von Rom aus erobert sich dieser Baustil die ganze Welt. Zunächst Italien, dann aber auch das unterworfene Ausland, darunter die Landschaften der römischen Provinz Germania, die in den Resten der Grenzbefestigungen des Limes und in manchen Ruinen rheinischer Städte (die Porta nigra zu Trier) noch heute von der weltbezwingenden Kraft der italischen Bauweise Kunde geben.

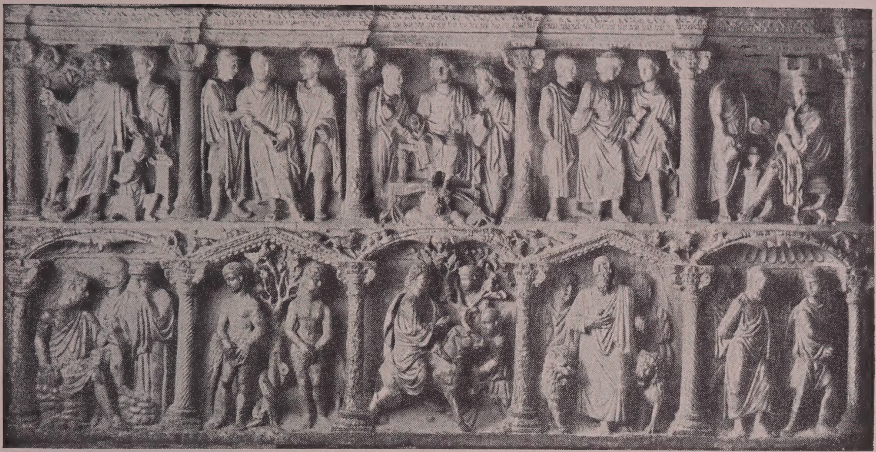
Augustus. Rom, Vatikanisches Museum

In der Plastik sind die Römer nicht minder die Schüler der Griechen geworden, nachdem sie in der ältesten Zeit auch hier etruskische Arbeiten in Stein und Erz nachahmten. Ja, der ungeheure Bedarf der reichen und üppigen römischen Gesellschaft des zweiten und ersten Jahrhunderts v. Chr. an griechischen Plastiken ist so groß, daß er jenseits des ionischen Meeres eine Nachblüte der Bildhauerkunst hervorrief, die wohl hauptsächlich Kopien bekannter älterer Werke nach Italien lieferte, aber doch auch neue Schöpfungen, wie die Mediceische Venus (in den Uffizien zu Florenz), den Borghesischen Fechter oder den Antinous im Vatikan zutage förderte, der zur Zeit des Hadrian entstanden sein muß. Bezeichnend für den realen Sinn der Römer ist es, daß zumal die Porträtplastik bei ihnen eine hervorragende Pflege fand. Nicht einen den Göttern zustrebenden Typus des schönen Menschen suchte man hier, der der griechischen Kunst auch in später Zeit, wenngleich aus weiterer Ferne vorschwebte, sondern ein kräftiges Betonen des Individuellen. Die Marmorstatue des Augustus im Vatikan und das jüngere Reiterstandbild des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze, das den monumentalen Platz des römischen Kapitols

beherrscht, sind die glänzendsten Zeugnisse dieser Bildniskunst. Daneben blühte das Relief, an den Triumphbögen und Denkmalssäulen (Trajanssäule und Mark-Aurelsäule) zuerst erprobt, großartiger entwickelt an den Sarkophagen, die am Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr., da die Bestattung der Gebeine an Stelle der früheren Verbrennung üblich wurde, in größerer Zahl entstanden und in der Kunst der folgenden Jahrhunderte als Anregungen eine bedeutende Rolle spielen sollten.

Um die römische Malerei steht es nicht anders als um die Plastik und Architektur. Auch hier gehen die ersten Bemühungen auf das Beispiel der Etrusker zurück, die die Wände ihrer Grabkammern mit bildlichen Darstellungen von großer Freiheit und Lebendigkeit schmückten. Und später treten wiederum die Griechen ein, um der römischen Wandmalerei die Gesetze zu geben. Pompeji vor allem, an dessen Trümmern wir auch nach der architektonischen Seite hin die charakteristische Stadtanlage der in Italien eindringenden hellenistischen Art studieren können, hat uns unter der schützenden Hülle des Aschenregens zahlreiche Proben dekorativer Malkunst aufbewahrt. Wir erkennen an diesen meist dunkelfarbig, am liebsten mit einem warmen Rot oder auch schwarz getönten Feldern, auf denen zierliche, tanzend dahinschwebende Genien oder Szenen der mythologischen und poetischen Überlieferung gemalt sind, den hohen Stand auch dieser Kunstübung am Ende der Republik. Die unübersehbare Menge der Gebrauchs- und Schmuckgegenstände, Geräte und Instrumente aus Erz, die man in den pompejanischen Häusern fand, und die heute mit der reichen Zahl kostbarer künstlerischer Bronzen, mit den besten Gemälden und Mosaikarbeiten der wiederauferstandenen Stadt im Museum von Neapel vereinigt sind, rundet das imposante Bild der künstlerischen Kultur dieser Epoche ab.

Das Römertum hat mit der Geste des Eroberers, wie es die Völker des Abendlandes unter sein Szepter zwang, so auch die gesamte künstlerische Kraft der alten Welt noch einmal zusammengefaßt. Es hat die Elemente der älteren Kunst seinen Zwecken dienstbar gemacht und gezeigt, wie man Vergangenes organisch fortbilden kann. Es hat zugleich in seiner unersättlichen Gier nach Besitz, die nach Befriedigung der rohen Machtinstinkte sich auch anderen Werten zuwandte, dafür gesorgt, daß die großen Schöpfungen des in Ohnmacht gesunkenen Hellas nicht verlorengingen, und ganz Italien in ein riesenhaftes Museum verwandelt; es stimmt durchaus dazu, daß wir in den Zeiten des späten Römertums in den Sammlungen kunstfreundlicher Fürsten die ersten Anfänge des modernen Museumswesens erblicken dürfen. So ist es heute Italien fast mehr noch als Griechenland, das uns die Schönheit der Antike, auch der hellenischen Kunst offenbart. Und Italien blieb auch in den Jahrhunderten, die nun folgen, in der Epoche der Zertrümmerung des Römerreiches, der Bannerträger der Kunst. Langsam aber melden sich nun die barbarischen Stämme des Nordens, die in der Völkerwanderung wie ein verheerender Sturmwind durch Europa ziehen und der Weltgeschichte eine neue Wendung geben, auch hier zum Worte.



Altchristlicher Sarkophag des Junius Bassus, mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte

Die Zeit des Übergangs

Vom Osten kam das Licht zum zweiten Male. In dem zertrümmerten Staate der kleinasiatischen Semiten war der Stern aufgegangen, dessen Glanz die ganze zivilisierte Welt erfüllen sollte. Das Christentum durchdrang die griechisch-römische Kultur von Orient und Occident; langsam erst, doch so beharrlich, daß es sie allmählich überwand und schließlich ablöste. In der Geschichte der Kunst findet dies weltgeschichtliche Ereignis in allen seinen Phasen eine klare Spiegelung. Ein ungeheurer Wandel hatte sich vollzogen. Nicht ein neuer Götterkult war aufgetaucht, von der Art derer, die seit der Ausbreitung des Römischen Reiches vielfach im Abendlande bekannt geworden waren und mit dem heidnischen Olymp der Antike ohne weiteres ihren Frieden gemacht hatten, sondern eine neue Lebensanschauung brach sich Bahn, die des Menschen Beziehungen zu allen sichtbaren und unsichtbaren Gewalten des Kosmos von Grund aus umgestaltete und für die Wanderung im Diesseits unbekannte Gesetze aufstellte, indem sie das Schwergewicht des großen Problems unserer gesamten Existenz überhaupt ins Transzendente verlegte. Es ist ein überaus interessantes Schauspiel, wie die bildenden Künste die schrittweise vorrückende Aufnahme dieser neuen Gedanken begleiten. Zunächst ändert sich im Wesentlichen, im Formalen, gar nichts; nur der Inhalt verschiebt sich, die Gegenstände der Darstellung wechseln, und an Stelle der antiken Mythologie und Naturpoesie tritt die jüdisch-christliche Legende. Dann aber wirken der Inhalt der Schilderungen und die Gesinnung, die zu ihnen hinführt, auch auf den eigentlich künstlerischen Gehalt, auf die Raumbildungen der Architektur, auf die Formgedanken der Plastik, auf die Technik und den

Vortrag der Malerei. Die völlig veränderten Bedürfnisse des religiösen Kults schaffen neue Bedingungen für die Ausschmückung der Andachtsstätten, die noch weit über ein Jahrtausend die hauptsächlichsten Sammelpunkte der Kunst bleiben. Und das neue Ideal des christlichen Zeitalters: die Vorstellung der ewig strebenden, sich prüfenden, durch innere Läuterung zu immer höherer sittlicher Reinheit aufsteigenden Menschheit, die dennoch Zweck und Ziel ihres Daseins erst im Jenseits, nicht in der Vorbereitungsstation auf Erden erblickt — dies neue Ideal, dem das Ideal der Antike: das mit der Phantasie erschaute Musterbild des körperlich schönen und geistig hoheitsvollen Menschen, gewichen ist, bestimmt mit den ethischen und moralischen letzten Endes auch die ästhetischen Begriffe. Den Beginn der Epoche der altchristlichen Kunst bildet also eine Zeit künstlerischer Äußerungen, die in allen entscheidenden Zügen die Überlieferungen des Altertums fast unverändert weiterführt. In den Katakomben Italiens und Siziliens, wo in den unterirdischen, bergwerkartig angelegten Gängen die ältesten christlichen Gemeinden Europas ihre Toten bestatteten, vor allem in den labyrinthischen Katakomben Roms, finden sich, in den Gewölben und Nischen der steinernen Grabkammern und an den Wänden der bevorzugten, geräumigeren Ruhestätten besonders geehrter Personen, aus früher Zeit (3. und 4. Jahrhundert) zahlreiche Malereien, die sich in der Komposition, im Zeichnerischen wie in den farbigen Werten von den Wandbildern der römischen und hellenistischen Antike überhaupt nicht unterscheiden, stofflich dagegen durch die Einführung biblischer Szenen und

Katakombe. Rom

Maria mit dem Jesusknaben. Fresko in den Katakomben Roms

symbolischer Darstellungen den Anfang der neuen Epoche anzeigen. Es ist vielfach nichts als eine Ersetzung heidnischer Gestalten durch christliche. Niemand fand etwas dabei, wenn Jesus selbst etwa als Apollo oder als Orpheus gemalt wurde, der die Tiere der Wildnis besänftigt, wobei sich die naive Erzählung der antiken Fabel, die eine Huldigung an die Macht menschlicher Kunst darstellt, unmerklich mit einem geistig-symbolischen Gehalt von höherer Bedeutung verband. Namentlich die Wunder des Alten wie des Neuen Testaments waren beliebt. Wenn Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, erscheint er wie ein römischer Zauberer oder Gaukler mit faltiger Toga. Wenn Daniel zwischen den Löwen steht, mögen Erinnerungen an die Tierkämpfe der Arena mitgesprochen haben. Maria erhält Gewandung und Kopfputz einer Juno oder römischen Kaiserin. Dekorativer Wand- oder Deckenschmuck entspricht im Ornamentalen wie im Figürlichen und in der graziösen Leichtigkeit der Anordnung durchaus den hellenistischen Arbeiten ähnlicher Art, wie wir sie aus Pompeji kennen. Erst im fünften Jahrhundert der neuen Zeitrechnung befreien sich die nazarenischen Malereien von dieser unmittelbaren Anlehnung an heidnische Vorbilder und suchen für die Gestalten der Bibel, der Heilsgeschichte und des christlichen Himmels selbständige Typen zu schaffen. Technik, Kolorit bleiben gleichwohl immer noch in den Bahnen der Überlieferung. Ja, es ist deutlich zu beobachten, wie die beginnende Herrschaft einer Weltanschauung, die Schmuck und Zier des Erdenlebens im Prinzip verwirft, die weitere Entwicklung und Ausbildung der künstlerischen Tradition hemmt und durch den Stillstand langsam zum Rückschritt führt.

In der Plastik ist das nicht anders. Auch hier bindet sich die altchristliche Zeit eng an das Muster der gleichzeitigen oder wenig älteren heidnischen Kunstbemühungen. Die Reliefs der Elfenbeintafeln und -Büchsen, der Sarkophage vor allem, die aus den Katakomben hervorgezogen wurden, und

Der gute Hirt. Marmorstatue
Rom, Museum des Lateran

unter denen der Sarkophag des Präfekten Junius Bassus (gest. 359) aus den Gewölben der Peterskirche am berühmtesten geworden, sind nichts als Übertragungen römischer Arbeitsmanier auf die neuen Themata. Wie bei den Wandmalereien spielen dabei die sinnfälligen Wundermärchen der heiligen Schrift die Hauptrolle. Wie dort werden mit Vorliebe Christus als guter Hirt, der das Lamm trägt, oder, oft genug noch mit direkten Anspielungen auf Bilder der heidnischen Mythologie, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, Sündenfall, Arche Noah, Jonas, Daniel in der Löwengrube, Hiob usw. dargestellt, besonders Szenen, die sich auf die Errettung aus Not und Pein und auf das Fortleben nach dem Tode beziehen, auf Themata also, die für den Schmuck eines Sarges am nächsten lagen. Schilderungen aus der Passionsgeschichte selbst finden sich nicht vor dem Ende des vierten Jahrhunderts; aus dem folgenden Jahrhundert erst ist uns das älteste Kreuzigungsbild erhalten: die Holzreliefschnitzereien an einer Tür von S. Sabina in Rom, wo der Heiland zwischen den kleinen Schächern an einem eigentümlich konstruierten Balkengerüst erscheint.

Auch die altchristliche Architektur entwickelt sich im engsten Anschluß an die Bauformen, welche die junge Religion vorfand. Vielfach wurden ganz einfach antike Tempel durch Umbauten in Kirchen verwandelt, indem man aus den einstigen Heiligtümern der Götterbilder Versammlungsräume der Gemeinde schuf — denn dies ist der Unterschied, den der veränderte Kultus verlangt. Aber es lassen sich auch schon Abwandlungen des älteren Tempeltypus in der römischen Kaiserzeit nachweisen, die sich in ihrer Anlage dem Charakter der christlichen Kirche auffallend nähern. Und die Neubauten selbst, die nun seit der Proklamierung des Christentums zur Staatsreligion (313) allenthalben emporwachsen, halten sich eng an überlieferte Formen; ihr Name „Basilika“ deutet auf die Handels-, Markt- und Gerichtshallen des römischen Forums aus der Kaiserzeit, deren Bezeichnung nach dem in ihr enthaltenen griechischen Worte „Basileus“ (König) auf noch viel ältere Vorbilder zurückweist. Von

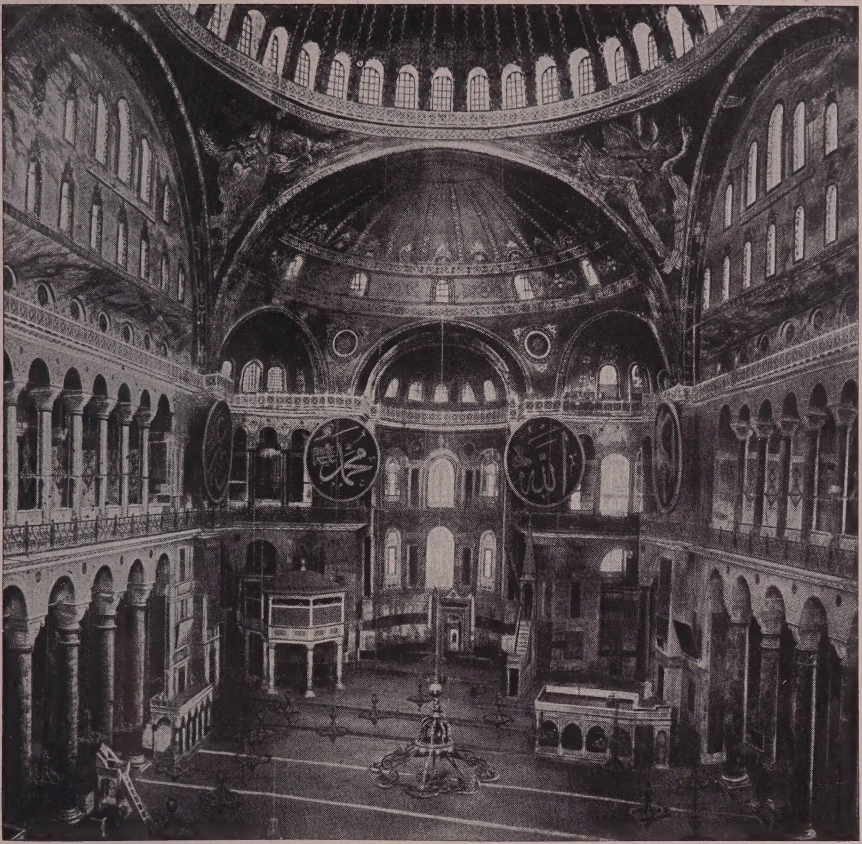
San Apollinare in Classe bei Ravenna

diesen früheren Bauten übernahmen die christlichen Architekten aber nicht nur den Namen, sondern auch wichtige Einzelheiten, z. B. die Teilung des Gesamtraums durch Säulenhallen, welche die Mittelhalle als höhere Haupthalle von den Seitenschiffen trennte. Die Fortbildung geht nun selbständig vor sich und entwickelt, als erstes künstlerisches Dokument der neuen weltgeschichtlichen Epoche, das altchristliche Gotteshaus: das rechteckige, breite Langhaus als Mittelschiff, rechts und links von je einem oder je zwei schmaleren Seitenschiffen flankiert, am Ende von einem Querschiff rechtwinklig durchschnitten; die Abschlußwand in der Mitte, dem Haupteingang gegenüber, um eine halbkreisförmige „Apsis“ vertieft, in der die Geistlichkeit ihre Plätze erhielt; über den Säulenreihen des Hauptschiffs wachsen dessen obere Seitenwände in die Höhe, über die Nebenschiffe emporragend, mit Fenstern versehen; am Schnittpunkt des Hauptschiffs und des Querschiffs ein Triumphbogen-Durchgang; das Ganze mit flachen Balkenlagen gedeckt; vor der Fassade das „Atrium“, ein viereckiger Hof mit ringsherumlaufenden offenen Säulen- oder Pfeilerhallen, mit einem Brunnen in der Mitte, der nach morgenländischer Sitte den Gläubigen zur Reinigung vor dem Betreten des Heiligtums diente. In Rom waren die alte Peterskirche, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts dem Neubau Bramantes gewichen ist, die Kirche S. Clemente und die von Theodosius und Honorius vor den Toren der Stadt errichtete Kirche S. Paolo (fuori le mura),

Das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna

die nach der Feuersbrunst von 1823 sehr reich, aber mit aller kalten Pracht des 19. Jahrhunderts wiedererbaut wurde, die Hauptrepräsentanten des Basilikentypus. In Ravenna, das 405 von Honorius zur Kaiserresidenz erhoben wurde und sich seitdem zu einer wichtigen Pflegestätte altchristlicher Kunst entwickelte, gesellen sich die Kirche S. Apollinare in Classe (dem einstigen, heute verschwundenen Hafenorte der Stadt) und die jüngere S. Apollinare nuovo hinzu, die Theoderich der Große zu Beginn des 6. Jahrhunderts hier, in der Hauptstadt seines Ostgotenreiches, erbauen ließ.

Selbständig entwickelt sich neben dieser Bauart des Abendlandes die byzantinische Architektur des oströmischen Reiches, die dann wieder mannigfache Ausstrahlungen nach Westen hin entsendet. Hier findet namentlich der Typus des Zentralbaus, für den aus antiker Zeit das römische Pantheon das klassische Beispiel bot, eifrige Pflege: eine kreisrunde oder vieleckige (polygone) Anlage, durch eine flache oder höher gewölbte Kuppelbedachung abgeschlossen. Im Abendlande erscheint sie am liebsten bei Taufkapellen (hier erhielt sich die



Innenansicht der Hagia Sophia (Sophienkirche) in Konstantinopel

Gewohnheit auf Jahrhunderte hinaus) und Grabkapellen angewandt, und Ravenna, wo die byzantinischen Einflüsse stärker hervortreten als irgendwo sonst in Italien, bietet in dem ehrwürdigen Mausoleum der Galla Placidia, der Schwester des Honorius, und in dem grandiosen Grabdenkmal Theoderichs vor den Toren der Stadt, bei dem sich südländische Bauformen mit ursprünglich germanischen Schmuckelementen kreuzen, wiederum die wichtigsten Beispiele. Unverhüllt treten die oströmischen Kunstgedanken in der ravennatischen Kirche S. Vitale zutage, die in der Zeit entstand, da das Ostgotenreich, durch Byzanz zertrümmert, am Boden lag. Hier herrscht in allen Einzelheiten der byzantinische Geschmack, und die Kapitäle zeigen die charakteristische Wandlung von der plastischen zur flächigen Bildung, von der frei der Natur folgenden botanischen Stilisierung des korinthischen Säulenaufsatzes zu einem ornamentalen Reliefschmuck. Das größte Denkmal des byzantinischen Kirchenbaus in seiner Heimat aber ist der Neubau der schon von Konstantin errichteten, dann durch Brand zerstörten und durch Anthemios von Tralles und Isidorus von Milet 537

San Paolo fuori le mura vor dem Brande von 1823. Stich von Piranesi

unter Justinian neuerbauten Sophienkirche zu Konstantinopel. Die Türken, die später dies pompöse Gotteshaus der oströmischen Kaiser in eine Moschee verwandelten und an ihren vier Ecken hochragende schlanke Minarets aufführten, ließen die schimmernde Pracht des Innern bis auf eine Übertünchung der christlichen Mosaiken unangetastet, und noch heute erkennen wir genau die aus einer merkwürdigen, nie wiederholten Mischung von Zentral- und Langhausbau entstandene Herrlichkeit des eigenartigen Bauwerks: die weite Hauptkuppel des Mittelraums, der sich vorn und hinten Halbkuppeln anschließen, die hohen Bogen zwischen den starken Pfeilern des Haupttrakts, die Nischen und Säulen mit ihrem Schmuck aus kostbarstem Steinmaterial.

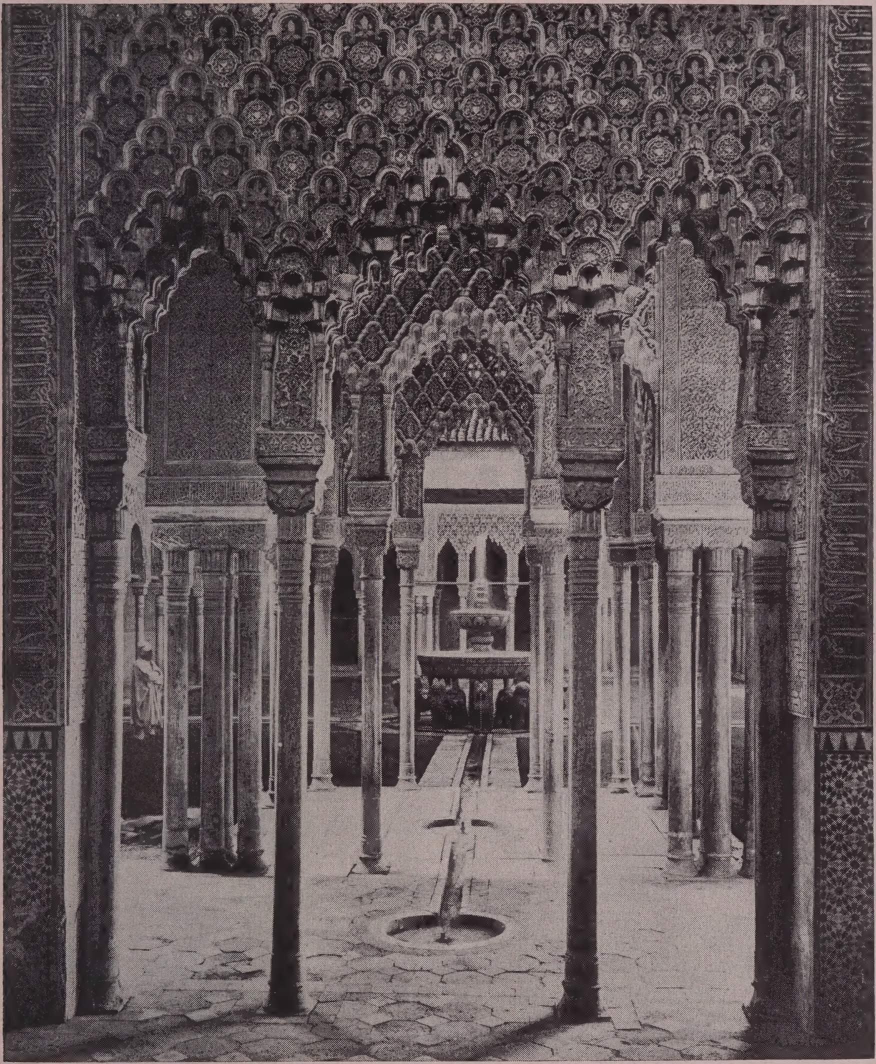
Der große Triumph der Innenausstattung in den altchristlichen Kirchen ist ihre Mosaikzier, die aus farbigen Marmorplatten hergestellte Ausschmückung der Fußböden wie der unteren Wandteile, vor allem aber die aus bunten Stein- und Glasstücken zusammengesetzten figürlichen und ornamentalen Bildungen an den Hauptschiffwänden, der Apsis und dem Triumphbogen der Basiliken, an den Pfeilern und Kuppeln der Zentralbauten. Aus den Denkmälern der Mosaikmalerei des 5. Jahrhunderts ragt der Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura in Rom hervor, dessen Fragmente man nach dem Brande wieder zusammenzusetzen und nach alten Abbildungen zu ergänzen versucht hat. Im folgenden Jahrhundert, zur Zeit Justinians, strömen wie in der Architektur auch hier die Einflüsse von Byzanz herüber, und wiederum steht Ravenna mit der märchenhaften Schönheit der Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia, mit dem Schmuck in S. Apollinare nuovo, in S. Vitale an der Spitze. Die Hagia Sophia in Konstantinopel aber zeigt durch die

Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik in San Vitale zu Ravenna

Reste ihrer musivischen Gemälde, wie der morgenländische Sinn für Prunk und Pracht, der für die gesamte Ausstattung der Kirchen entscheidend war und das Kunsthandwerk mächtig anregte, die Möglichkeiten der Mosaikkunst aufs äußerste ausnutzte und erweiterte. Mit unsagbarer Feierlichkeit grüßten von allen diesen Wänden die Gestalten Christi und der Apostel — die beliebteste Gruppe —, die Figuren der Heiligen, Märtyrer, Propheten, der Engel, die die Mutter Gottes umschwebten, und die symbolischen Tiere, wie Lamm und Pfau, die immer wieder auftauchten. Die Technik der Stein- und Glaskomposition verbot weiche Linien, Farbenübergänge, realistische Naturwiedergabe und beförderte so von selbst die sakrale Würde und überirdische Hoheit der Darstellungen, ihre hieratische Unnahbarkeit und Gemessenheit.

In der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung aber gesellt sich nun zu der europäischen, die antiken Traditionen fortführenden, und der byzantinischen Kunst ein dritter Konkurrent: die Kunstübung des durch Mohammeds Auftreten zu neuem Leben erwachten Morgenlandes, dessen religiöse Leidenschaft in der kirchlichen Propaganda wie in der weltlichen Machtausdehnung Jahrhunderte hindurch sogar mit dem Christentum in bedrohlichen Wettbewerb eintrat. Wie die politische Eroberungskraft des Islam, so breitete sich seine Kunst in raschem Aufblühen von Asien her über das nördliche Afrika und das südliche Europa, vor allem über Ägypten, Sizilien und Spanien aus. Neue künstlerische Elemente gelangten damit in den Anschauungskreis der Kulturvölker, deren lebenskräftigste sich für alle Zukunft fruchtbar erwiesen.

Die große Tat des Islam ist seine glorreiche Ausbildung der dekorativen Künste und des kunsthandwerklichen Sinnes. In der Region der freien, vom Zweck gelösten Phantasieschöpfungen steht er hinter Europa zurück; auf die letzten Aufgaben der Plastik und der Malerei — wenngleich diese Künste ihm nicht so völlig fremd waren, wie man lange Zeit annahm — ist seine Sehnsucht ebensowenig gestellt wie auf die großen räumlichen und konstruktiven Gedanken der Architektur. Auch die neuen Einzelheiten, die er in den Kreis der älteren Bauformen einführte: die schlanken Türme der Minarets, die Spitzbogen, Kielbogen und Hufeisenbogen, die er sich als abwechslungsreiche Verbindungen von Säulen und Pfeilern schuf, das Stalaktitengewölbe, das in seiner Aneinanderdrängung gleichartiger polygoner Zellen wie die Stilisierung eines Grottendaches anmutet, dies alles trägt im wesentlichen einen dekorativen Charakter. Am feinsten und großartigsten aber bewährt sich dieser Sinn in den das Auge unaufhörlich beschäftigenden, fesselnden, neu überraschenden, berauschenden Schmuckverzierungen der Fläche. Mit unerschöpflicher Phantasie übersäen die Mohammedaner die Mauern und Pfeiler, Bogen und Kuppeln ihrer Bauwerke, die in den entscheidenden formalen Teilen von den Werken der Fremde abhängig sind, mit den aus geometrischen und botanisch-ornamentalen Bildungen zusammengesetzten Motiven, die keine Geschlossenheit auftreten lassen, sondern gerade in dem ewigen Flusse der Linien, der in bestimmten Winkelschneidungen wiederkehrenden Zeichnung, der leicht und graziös über die Fläche sich windenden, schlängelnden Ranken ihre Wirkung suchen. Die Farben steigern den Effekt, aber auch sie sind nicht von einem Streben nach festen koloristischen Harmonien geleitet, sondern in glitzernder Buntheit und Mannigfaltigkeit eingeführt. Die Araber, die zuerst die Führung innehatten, übertragen den Teppichschmuck ihrer Nomadenzelte auf ihre Kultbauten und Paläste. Hochkantige Backsteine, bearbeitete Hausteine, geschnittener Stuck, vor allem aber bemalte und glasierte Ziegel stellen das Material dar. Wie stark im Architektonischen die Anlehnung an fremde Kunstkreise namentlich im Anfang ist, beweist die Omarmoschee in Jerusalem, der sogenannte „Felsendom" (Kubbet-es-Sachra), auf dem Fundament des Salomonischen Tempels errichtet (seit 691), die ganz dem spätrömischen Zentralbau entspricht. Ebenso die Moschee des Kalifen Wabid in Damaskus, bei der Erinnerungen an byzantinische Kirchenbaumotive mitsprechen. Selbständiger und sicherer als in Syrien, Persien und Palästina entwickelt sich die Architektur des Islam in Ägypten, wo auch seine Kunst der Flächendekoration: der „Arabeske" — so nennen wir sie ja noch heute nach ihren arabischen Meistern — die höchste Blüte erreicht. Von dort drang sie nach dem südlichen Europa vor. Der „maurische Stil", wie man die Art der Moslem-Werke hier bezeichnet, bringt in Sizilien, dann hauptsächlich in Spanien, wo er von etwa 700 an über ein halbes Jahrtausend herrschte, Schöpfungen von ungewöhnlicher Großartigkeit hervor. An



Alhambra zu Granada, Blick in den Löwenhof

erster Stelle die Moschee von Cordova (786 begonnen, erst gegen das Jahr 1000 in ihrer endgültigen Gestalt fertiggestellt), eine gewaltige Gebetsstätte, deren Decke von zahllosen, durch Hufeisenbögen verbundenen Säulen und Pfeilern getragen wird, und das jüngste Kind des arabischen Kunstgeistes in Europa: die Alhambra, das Lustschloß der maurischen Könige von Granada, das mit seinem Wechsel von sonnenbeschienenen Höfen (Myrtenhof, Löwenhof), schattigen Säulenhallen und kühlen, halbdunklen Sälen und Wohnräumen, mit der verschwenderischen Üppigkeit seiner Innendekoration, namentlich in der durch blutige historische Ereignisse geweihten Halle der Abencerragen und in

der „Halle der zwei Schwestern", mit der unermüdlichen Phantasie seines Schmuckes, seiner Farben, seiner Überfülle an anmutigen, verwirrenden, märchenhaften Zieraten für alle Zeiten ein Zufluchtsort romantischer Träumerei und Poesie geworden ist. In den jüngeren spanischen Bauwerken von Toledo und Sevilla mündet der arabische Stil aus. Der Alcazar von Sevilla, am Ende des zwölften Jahrhunderts begonnen, aber erst um die Mitte des vierzehnten vollendet, ist das Hauptdenkmal dieses maurischen Kunstkreises, dessen Ausläufer sich bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein verlieren.

Von allen drei Strömen aber: von dem der römisch-altchristlichen, dem der byzantinischen und dem der mohammedanischen Kunst, fließen nun die Wasser nach dem Norden hin, der in den Stürmen der Völkerwanderung in die Weltgeschichte eingetreten war und die Berührung mit der alten Kulturwelt erfahren hatte. Schon auf west- und oströmischem Boden hatten sich die Einflüsse ähnlich gekreuzt wie in den Ländern des Islam. Nun senden die Staaten des Mittelmeeres den Barbarenstämmen, die sie bald in der Herrschaft über das Abendland ablösen sollten, ihre Kunst über die Alpen oder machen die Einwanderer in Italien mit ihr bekannt, und ihre Elemente gehen dabei langsam Verbindungen mit den Überlieferungen der neugewonnenen Völker ein, bis sich auf der Höhe des Mittelalters, nach der neuen Ordnung der europäischen Dinge, auch im Norden, vor allem in Deutschland und Frankreich, nationale Formauffassungen und Stilsprachen entwickeln.

Einst hatte sich durch die Ausbreitung des römischen Weltreichs unter der Republik und den Kaisern in den Provinzen Gallia, Germania, Britannia usw. die lateinische Kunst ebenso selbstherrlich eingesetzt wie die politische Suprematie Roms. Jetzt, nach den Erschütterungen des 4. und 5. Jahrhunderts, haben sich die Verhältnisse völlig verschoben. Im norditalischen Longobardenreiche, bei den Westgoten in Spanien, bei den britischen Angelsachsen und bei den Franken traten nun Kunstäußerungen hervor, die deutlich eine Linie der Fortentwicklung, zunächst der Mischung und Versöhnung verschiedenartiger Kunstgedanken aufweisen. Neben den Kennzeichen der südlichen und östlichen Art machten sich, vor allem im Ornamentalen, Anlehnungen an eine bedeutende altgermanische Überlieferung bemerkbar. Flechtwerk und Bandmotive, verschlungene Linien, die in Vögelköpfe oder Schlangenleiber auslaufen, Riemenwerk und allerlei Erinnerungen an die Kerbschnittmanier der Holzschnitzerei-Technik erscheinen. Die Miniaturmalereien, vor allem der irischen Mönche, die hier eine führende Rolle übernehmen, die kunstgewerblichen Reste, hauptsächlich die erhaltenen Werke der Goldschmiedekunst, lassen das am klarsten erkennen. Eine systematische Kunstpflege, die Plan und Absicht verrät, setzt dann bei den Franken in der karolingischen Periode ein, namentlich seitdem unter Karl dem Großen der Gedanke einer Erneuerung des römischen Weltreiches mit nordischer Spitze greifbare Gestalt annimmt.

Außenansicht des Aachener Münsters. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin. Nur der kuppelüberwölbte Rundbau stammt aus karolingischer Zeit

Italien liefert den verschiedenen Stämmen, die der gewaltige Frankenkaiser unter seinem Szepter vereinigte, und deren Vertreter sich an seinem Hofe zusammenfanden, die Quellen der gemeinsamen Bildung und die Kunstformen Roms; Byzanz mit seinen orientalischen, auch vom Islam beeinflußten Tendenzen das Vorbild höfischen Prunks und dekorative Anregungen mannigfacher Art. Der bedeutendste Bau der karolingischen Epoche ist Karls Palastkapelle: das Münster zu Aachen (804 geweiht), ein achtseitiger Kuppelraum mit zweigeschossigem Umgang, der mit seinen korinthischen Pfeiler- und Säulenkapitälen und seinen Mosaikgemälden eine Zentralanlage nach südlichem Muster bildet. Die übrigen wichtigsten Baudenkmäler der Zeit, die Kirchen- und Klosteranlagen, meist Längsbauten in Basilikenart (für den Klosterbau besonders lehrreich der Musterplan einer Pergamentzeichnung im Archiv von St. Gallen), die prachtvollen Profanbauten der Kaiserburgen, die Pfalzen in Aachen, Ingelheim usf., von denen wir freilich nur spärliche Kunde haben, auch die geringen Reste der Plastik (wie die Bronzestatuette eines kaiserlichen Reiters im Museum Carnavalet zu Paris, in dem man Karl den Großen selbst erkannt

haben will, der hier nicht mit dem legendaren Vollbart, sondern nur mit kurzgeschnittenem Bart auf der Oberlippe erscheint) — das alles deutet auf unmittelbare Anlehnungen an die altchristlich-antike Kunst. Doch auch einheimische Motive schleichen sich ein, Verzierungen von ausgesprochen heidnisch-nordischem Charakter. Und in manchen Einzelheiten kündigen sich bereits die selbständigen neuen Formen an, die nun aus der Fortentwicklung der älteren entstehen.

Der thronende Christus aus dem von Godeskalk
für Karl den Großen geschriebenen Evangeliar
Paris, Bibliothek des Louvre

Krypta des Domes zu Quedlinburg mit dem Grabe König Heinrichs I. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

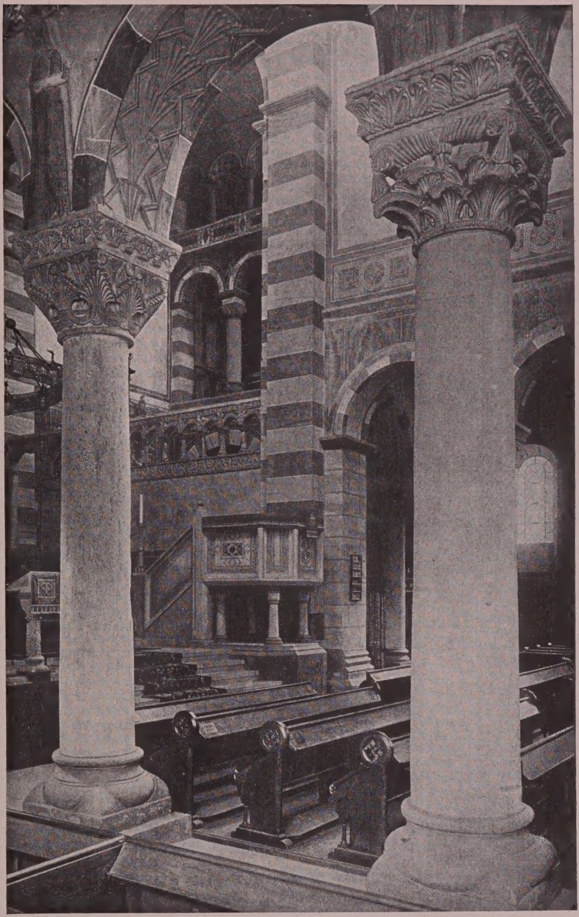
Das Mittelalter

Eine neue Zeit brach an. Die Weltherrschaft des römischen Imperiums, die Glanzepoche der griechischen Kunst, die gesamte Kultur des Altertums waren nicht nur untergegangen, sondern fast vergessen. Das Christentum hatte den glänzendsten Sieg erfochten; aber die Begründer und die frühesten Träger der neuen Religion, die Völker der Mittelmeerländer, waren in die zweite Reihe gerückt, und unaufhaltsam stürmte die unverbrauchte Kraft und Gesundheit der nordischen Nationen vor. Die Idee des Weltreiches war noch nicht verblaßt, Karl der Große fühlte sich als Nachfolger der römischen Kaiser, und die deutschen Könige der nächsten Jahrhunderte, die sein Erbe antraten und sich die Kaiserkrone aufs Haupt setzten, huldigten dem gleichen Phantom. Aber noch eine andere Macht betrachtete sich zu gleicher Zeit als den Erben Roms: die katholische Kirche, die ihre großartige Organisation mehr und mehr über ganz Europa spann, und deren Oberhaupt in der ewigen Stadt seine Residenz aufgeschlagen hatte. Und es begann jenes weltgeschichtliche Ringen um die Herrschaft, das die Jahrhunderte des Mittelalters mit Kampf und Blut und Hader

erfüllte und Rom in scharfen Gegensatz zu dem Träger der römischen Kaiserkrone brachte. Neben dem großen Reiche der Germanen schließlich, in dessen monarchischer Spitze sich die weltliche Macht verkörperte, blüht, eine Mischung aus südlicher und nordischer Kultur, das Reich der Franzosen siegreich auf, dessen König, zu Karls des Großen Zeit noch identisch mit dem obersten Machthaber der deutschen Stämme, sich bald von diesem trennt und, der Herrscher eines früh geschlossenen nationalen Einheitsstaates, als der Rival des Germanenkönigs und als sein Nebenbuhler im Wettbewerb um den Kaisertitel erscheint. In diesen beiden Völkern ruht fortan der Schwerpunkt des politischen und kulturellen Lebens von Europa. Diesseits der Alpen, bei den „transalpinen" Völkern im Sinne der Alten, findet nun auch die Kunst ihre wichtigste Pflege, und das Christentum, in seinen ersten Zeiten bei den Völkern des Südens immer noch, soweit möglich, auf den Bahnen der Antike wandelnd, führt nun im Norden zu völlig neuen Tendenzen und Gebilden. Es entsteht eine Kunst, die auf allen Gebieten immer selbständiger und unabhängiger vom griechisch-römischen Geiste sich fortbewegt und sich bald zu einem völligen Gegenspiel der Kunst des Altertums ausbildet.

Im Anfang ist die Verbindung noch nicht eigentlich gelockert. Die romanische Kunst erhielt ihren Namen eben daher, weil sie die Traditionen der römischen aufrechtzuerhalten suchte, später aufrechtzuerhalten wähnte. Tatsächlich übernahm sie von Rom die Neigung zu der runden Bogenlinie, die dem italischen Gewölbebau ihre Entstehung dankte, und der Bautypus der romanischen Kirche ging unmittelbar aus der altchristlichen Basilika hervor. Es erhielt sich die frühere Form: das erhöhte und breitere Mittelschiff, das als Langhaus den Hauptraum der Kirche darstellt; rechts und links die Seitenschiffe, nur halb so breit und halb so hoch; alle drei am Ende begrenzt durch ein rechtwinklig gegen sie gestelltes Querschiff; der Haupteingang im Westen; der Platz für die Priesterschaft ihm gegenüber, wo die östliche Abschlußmauer des Baus eine halbkreisförmige Ausbuchtung erfuhr. Diese jedoch, die Apsis der Basilika, wird nun weiter hinausgeschoben, indem das Mittelschiff das Querschiff durchschneidet und um ein Geringes darüber hinauswächst, so daß ein Grundriß von Kreuzesgestalt entsteht. Die Verlängerung des Langhauses nach Osten hin mit der Apsis zusammen bildet das neue Motiv des „Chores", der für die zahlreicher gewordene Priesterschaft einen stattlichen und imposanten Aufenthaltsort abgibt. In der Basilika hatte man oft (so in der Peterskirche, wo sich die alte Anlage bis heute erhalten hat) unter dem Altar die Gruft eines Märtyrers angebracht, zu der man hinabstieg, die sogenannte „Confessio"; sie erhält nun eine Erweiterung in der „Krypta", einer von Gewölben bedeckten niedrigen Gruftkapelle, die man unter dem Chor einbaute. Dadurch ergab sich ganz von selbst ein weiteres neues Motiv: daß der Chor höhergelegt wurde, so daß die heiligen Zeremonien, die dort vor sich gingen, der Gemeinde der Gläubigen sich besser und ausdrucksvoller präsentierten. Der im Grundriß meist

quadratische Raum, wo Langhaus und Querschiff sich treffen, die sogenannte „Vierung“, wird zu dieser erhöhten Chorbühne gern hinzugezogen und nach Norden und Süden, also nach den beiden Flügeln des Querschiffes hin, durch Schranken abgeschlossen, ebenso nach Westen (nach dem Hauptschiff) hin, wo der „Lettner“, ein tribünenartiger Ausbau, den Platz lieferte, von dem aus die Geistlichkeit zu den Versammelten sprechen konnte. Die Seitenschiffe finden ähnlich wie das Hauptschiff jenseits des Querschiffes eine Fortsetzung, indem sie entweder durch kleinere Apsiden rechts und links vom Chor ihren Abschluß finden oder als Umgang, der sich leicht in einzelne kleine Kapellen teilen läßt, um den Chor herumgeführt werden. Dem großen Chor im Osten aber ward gelegentlich ein Gegenstück geschaffen in einem zweiten kleineren Chor am Westende der Kirche, wo er zwischen zwei Türmen eingebaut wurde, die sich massiv und stattlich emporreckten; das Hauptportal, ursprünglich bei der romanischen Kirche zwischen diesen Türmen befindlich, mußte dann an die nördliche oder südliche Längsseite des Bauwerkes rücken. Auch ein westliches Querschiff wird mit diesem zweiten Chor hier und da verbunden, so daß die alte Basilikenform schließlich vollkommen verwischt wird und einer weit komplizierteren, reicheren, mehr malerischen Anlage Platz macht.



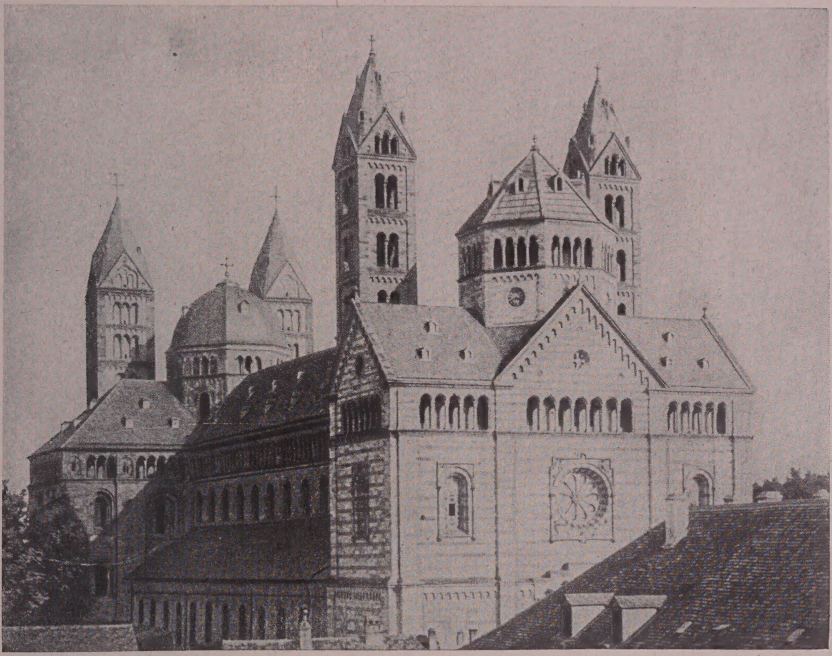
Säulen der St. Michaelskirche, Hildesheim

Wichtig werden für diesen malerischen Eindruck im Norden namentlich die Türme. In Italien stellte man sie wie schon in früherer Zeit so auch im Mittelalter als gesonderte Glockenhäuser stets neben den eigentlichen Kirchenbau. Diesseits der Alpen aber wurden sie in die Architektur des Gotteshauses

Dom zu Hildesheim

einbezogen und trugen zu seinem Bilde wesentlich bei. Auch die Vierung wird immer häufiger durch eine Kuppel nach oben abgeschlossen, deren Bedeckung nach außen hin gleichfalls als ein kleiner Turm, meist von acht Seiten, erscheint. Damit nicht genug, erhält gelegentlich auch die Seite des Hauptchores abermals turmartige Aufsätze. So wächst schon das Äußere zu einem aus vielfachen Gliedern bestehenden, beim Umschreiten immer wechselnde und neue Bilder bietenden Baukomplex heran. Auch die Mauern werden hier gegliedert, durch die sogen. „Lisenen", Streifen, die wie Pilaster sich an der Außenwand emporziehen, unten in einen Sockel münden, der das ganze Gebäude umzieht und gleichsam zusammenhält, während oben unter dem Dachgesims die Mauerflächen durch einen Rundbogenfries abgeschlossen werden. Die Türme zeigen mehrere Geschosse, die in sich wiederum durch Lisenen und Bogenfriese geschmückt werden.

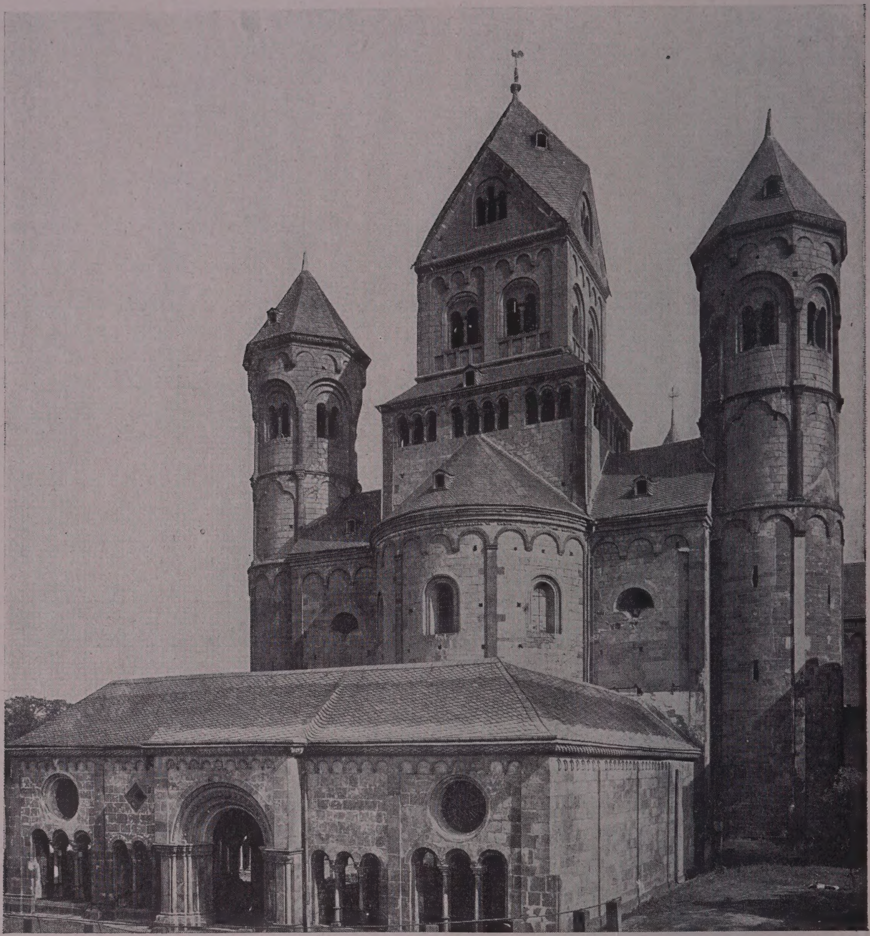
Im Innern wechseln Säulen mit Pfeilern, die oft in derselben Kirche — es ist das Motiv des sogenannten „Stützenwechsels" — einander ablösen. Und beide, Säulen wie Pfeiler, zeigen eine auffällige Neubildung. Das Kapitäl geht von dem plastischen Kelch und Blätterschmuck, der noch von der alten korinthischen Säule stammte, zu einer schlichteren Form über: zu der des sogenannten Würfelkapitäls, dessen Würfelform aber nach dem Säulenschaft zu abgerundet ist und so einen fein empfundenen Übergang von den runden Säulen zu den viereckigen Deckplatten herstellt, auf denen die Rundbogen der das



Dom zu Speyer

Langhaus nach oben abschließenden Arkaden ruhen. Im Schmuck dieser Kapitäle wie in den kleinen Eckblättern, die an der Säulenbasis, entsprechend den vier Ecken des quadratischen Unterbaus, angebracht werden, entfalten die Architekten und Plastiker der romanischen Epoche eine nie ruhende ornamentale Phantasie, die geometrische Motive mit botanischen und figürlichen in bunter Abwechslung zu immer neuen Bildungen vereinigt. Die Pfeiler nehmen gleichfalls einen neuen und reichen Schmuck an, ihre Ecken werden abgeschrägt und durch die Einstellung kleiner Säulen und Halbsäulen mannigfach belebt. Auch die Portale der Außenwand zeigen solche Einstellungen kleiner Säulen, die von außen nach innen sich in Schrägstellung eng aneinanderdrängen und in den sich verjüngenden Bogenumfassungen über dem Eingang eine Fortsetzung und eine Verbindung finden, so daß das ganze Portal sich von der Außenmauer bis zur eigentlichen Tür hin schattig vertieft.

So wächst die romanische Kirche, deren Grundelemente Motive von ernstester Würde und Einfachheit sind, deren Fenster namentlich, die bedeutungsvollste Gliederung und Durchbrechung der Außenwand, durch den schlichten Bogenabschluß den Eindruck absoluter Ruhe erwecken wollen, zu einem Bauwerk heran, an dem sich die Phantasie, die Schmuckfreude und Kunstfertigkeit der mittelalterlichen Meister aufs üppigste entfalten und betätigen kann. Ihre höchste Ausbildung, die dann allmählich zu dem Stil und Geschmack der jüngeren gotischen Zeit überleitet, erhält sie, als die flache Balkendecke, die



Maria Laach bei Andernach
Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

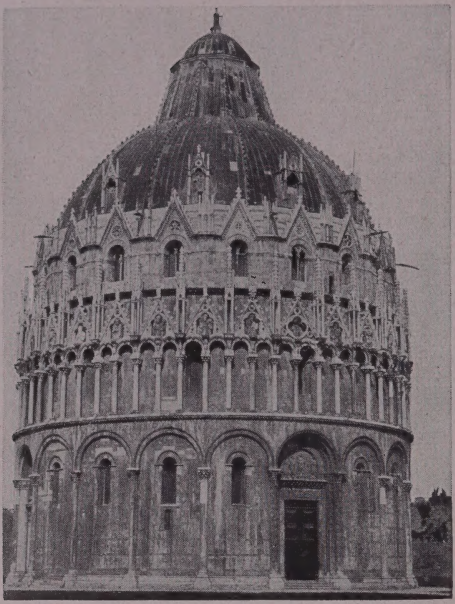
zuerst (wie bei den Basiliken) anzutreffen ist, nicht nur in den Seitenschiffen, die zuerst diesen Fortschritt aufweisen, sondern auch im Langhause dem steinernen Gewölbebau weicht.

Unter den ältesten, noch flach gedeckten romanischen Bauwerken stehen die Kirchen in der Heimat des sächsischen Königs- und Kaisergeschlechts aus dem 10. Jahrhundert an erster Stelle: die Wipertikirche in Quedlinburg, der Lieblingsstadt König Heinrichs I., die Stiftskirche in Gernrode, die Markgraf Gero errichtete, der Dom, die Michaeliskirche und die Godehardikirche in Hildesheim, wo unter Bischof Bernward ums Jahr 1000 eine bedeutsame Kunstblüte sich entfaltete.

Der Gewölbebau wird besonders durch die großen Dome am Rhein vertreten. Gewaltig vor allen anderen erhob sich der Dom zu Speyer, den

Chorabschluß der St. Apostelkirche zu Köln

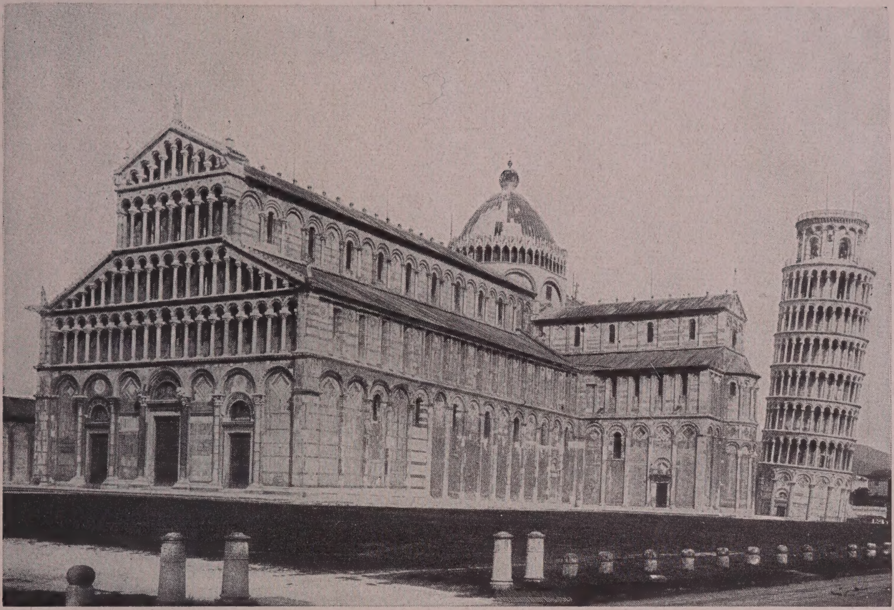
Konrad II. begründete, und der seine wesentliche Gestalt der für das Kaisertum so ruhmlosen Epoche Heinrichs IV. verdankt (11. Jahrhundert), diese Grabstätte mehrerer deutscher Kaiser und Kaiserinnen, eine Architektur von außerordentlicher Großartigkeit der Raumanordnung und des Konstruktiven, die unter den Kriegsnöten des westlichen deutschen Grenzlandes jahrhundertelang schwer zu leiden hatte und im Jahre 1822 durch den kunstfreudigen König Ludwig I. von Bayern rekonstruiert werden mußte. Der Dom zu Mainz, dessen malerische Mannigfaltigkeit — zwei Chöre, westliches Querschiff, zahlreiche Türme — im Laufe der Zeit so eng von Häusern umbaut wurde, daß seine Wirkung schwer beeinträchtigt ward, folgte dem Speyerer Vorbild; auch hier hat Heinrich IV., der Büßer von Canossa, tätig mitgewirkt. Der Wormser Dom und die schönste romanische Kirche des Mittelrheins: die Abteikirche



Baptisterium zu Pisa

zu Laach bei Andernach, schließen sich an. Am Niederrhein tritt namentlich Köln bedeutsam hervor. Das ehrwürdigste Denkmal der christlichen Baukunst ist hier die Kirche St. Maria am Kapitol (1049), vielleicht auf den Fundamenten einer römischen oder fränkischen Anlage erbaut, in manchen Einzelheiten noch der Aachener Schloßkapelle Karls des Großen verwandt, aber in dem Grundriß des Chores mit seinen Umgängen das frühe Beispiel einer vollendet ausgebildeten romanischen Bauweise. Die Kölner St. Apostel- und Gereonskirche treten als jüngere Bauten hinzu, die nun die Motive der mittelalterlichen Architektur harmonisch verbunden wie in einer Reinkultur darbieten. Der Gewölbebau drang dann weiter nach Osten vor, und im sächsischen Gebiete folgte Heinrich der Löwe im Dom zu Braunschweig den neuen Tendenzen dieser massiven Bauart, die feierlich-ästhetische Wirkungen mit der sehr nötigen und heiß ersehnten Sicherheit gegen drohende Feuersgefahr verband. St. Maria am Kapitol und die Apostelkirche sowie Groß-St. Martin in Köln brachten zugleich eine neue Formabweichung auf: die sogenannte „Dreikonchen-Anlage“, wobei neben dem Hauptchor am Ostende auch das nördliche und südliche Querschiff im Halbkreise abgeschlossen wurden, so daß der Baukörper der Gotteshäuser von großen Kurven umschrieben und zusammengehalten ward. Im nördlichen Deutschland bildete sich wieder eine andere Technik heraus, da man aus Mangel an gewachsenem Stein den Backstein als Material heranzog und dadurch für Schmuck und Zier eine selbständige Behandlung einführte, indem man die einzelnen Ziegel nach den Absichten eines dekorativen Planes formte und brannte und durch die farbige Glasur eine koloristische Wirkung hinzufügte.

Die außerordentliche Mannigfaltigkeit, die sich nun immer mehr einbürgerte, die sich durch den Wechsel von Tonnen- und Kreuzgewölben, von Kuppeln über der Vierung, von Säulenstellungen aller Art, von Verbindungen des Basilika-Hallen- und des Zentralbau-Typus charakterisiert, führte außerhalb Deutschlands zu nicht minder großartigen Lösungen. In Italien steht die Architektur des Domes zu Pisa (begonnen 1063, vollendet Mitte des 12. Jahrhunderts) an der Spitze, ein Wunderwerk in der Harmonie der



Der Dom und der schiefe Turm zu Pisa

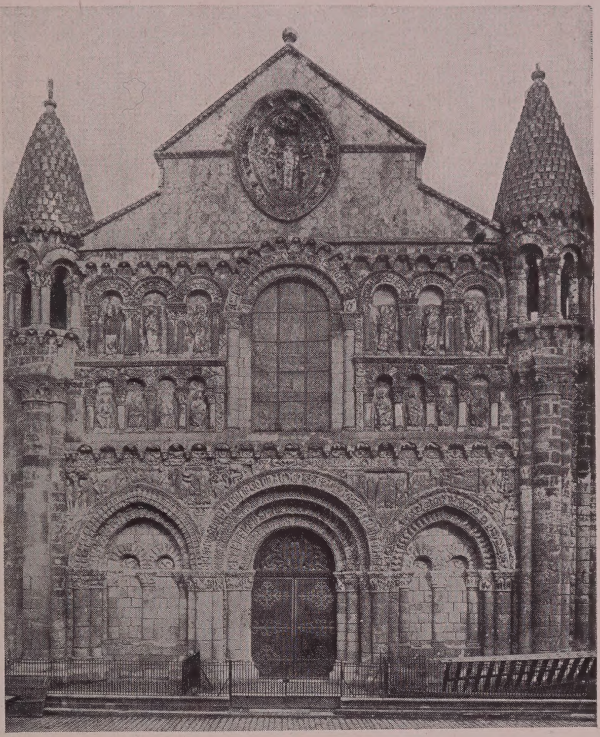
Raumverhältnisse, in dem Schmuck der abwechselnden Lagen von schwarzem und weißem Marmor an den Außenmauern, in den Arkaden der westlichen Fassade, die in mehreren Stockwerken übereinander emporwachsen und das Mittelschiff durch einen Giebelbau von unvergleichlicher Grazie krönen, in der schlanken Kuppel über der Vierung, in der Abwägung der Größenverhältnisse von Querschiff und Langhaus. Auf dem weiten freien Platze, den die Pisaner für ihren monumentalen Dombau an der Stadtmauer anlegten, führten sie sodann neben dem Hauptgebäude den runden, von einer Kuppel mit hoher Laterne überwölbten zentralen Bau der Taufkirche, das Baptisterium S. Giovanni, und den in sechs Säulengalerie-Stockwerken emporwachsenden Glockenturm, den Campanile, auf (es erhielt sich der Brauch, diese Türme abseits von der Kirche zu errichten), der während des Baus schief wurde und sich so durch die Jahrhunderte erhalten hat, als ein merkwürdiger Beweis für die Kraft und Festigkeit der mittelalterlichen Konstruktion, die selbst von solcher Ungunst des Schicksals unberührt blieb. Diese drei Bauwerke in ihrer Verschiedenheit und ihrem klaren Zusammenklang, die sich wie Musterbeispiele wunderbarer Architekturen aus dem Rasen emporheben, in ihrem Eindruck ungestört durch umliegende, allzu nahe herangerückte andere Bauten, stellen eine Anlage dar, deren überwältigende Wirkung nirgends in der Welt ihresgleichen findet. Die Umfassungsmauer des Friedhofs, des Campo santo, die den riesenhaften Platz abschließt (eine Längswand des rechteckigen Kreuzgangs, der diese feierlichste Stätte der Toten umzieht), erscheint wie eine durchgeführte große

Die Hauptfassade der Kirche San Marco in Venedig

Linie, deren Zweck es ist, jene große Drei miteinander zu verbinden. Nicht weit von Pisa, in Lucca, stieg S. Michele empor, dem Dom der Arnostadt ähnlich in der Anlage wie im Schmuck der Fassaden. Und in der Hauptstadt Toskanas, in Florenz, grüßt uns aus der romanischen Epoche die unnahbare Würde und Feierlichkeit der Kirche S. Miniato al monte, deren wunderbar ebenmäßige Architektur von einer Anhöhe auf die Stadt herunterblickt, wiederum wie beim Dom zu Pisa von farbigen Marmorschichten umkleidet. Auch das Baptisterium des Doms entstand in romanischen Formen.

An anderer Stelle verbinden sich mit den Gesetzen des romanischen Stiles noch die byzantinischen Einflüsse. Das berühmteste Beispiel ist die phantastische Pracht der Markuskirche in Venedig. Schon ihr Grundriß, der die Form eines griechischen Kreuzes mit gleich langen Armen des Langhauses wie des Querschiffes zeigt (während bei dem abendländischen lateinischen Kreuz die Nachahmung des Kreuzes von Golgatha mit seinem längeren Schafte den Ausschlag gibt), deutet nach Osten hin. Nicht minder die Freude an den malerischen Rundlinien der Kuppeln, die man über den Halbschiffen wie über der Vierung aufrichtete, vor allem jedoch die Pracht der Innenausstattung und die grandiose Feierlichkeit der Mosaikbilder auf goldenem Grunde. Als Ziegelbau wurde San Marco 1094 begonnen und erst im Jahrhundert darauf mit kostbaren Marmorplatten umkleidet. Seitenschiffe und Vorhallen ziehen sich um Langhaus wie Querschiff herum, und fünf Portale mit romanischem Bogenabschluß laden zum Eintritt, über denen dann der gotische Geschmack

des 14. Jahrhunderts noch einen Spitzbogenaufsatz anbrachte, um so die märchenhafte Phantastik des Werkes abermals zu steigern und zu erhöhen. Auch Süditalien wies orientalische Einflüsse auf, vor allem aber Sizilien, wo unter der Herrschaft der Normannen im 12. Jahrhundert Bauwerke von ungewöhnlicher Pracht entstanden: die Schloßkirche von Palermo oder der Dom von Monreale, die den Typus des christlichen Gotteshauses mit dem Erbe der Araberzeit, mit Mosaiken und Stalaktitengewölben und anderen orientalischen Schmuckelementen, verbanden. Rom selbst schweigt in dieser Zeit, wie es noch auf Jahrhunderte hinaus die Führung in der Kunst an die italienischen Provinzen abgab.

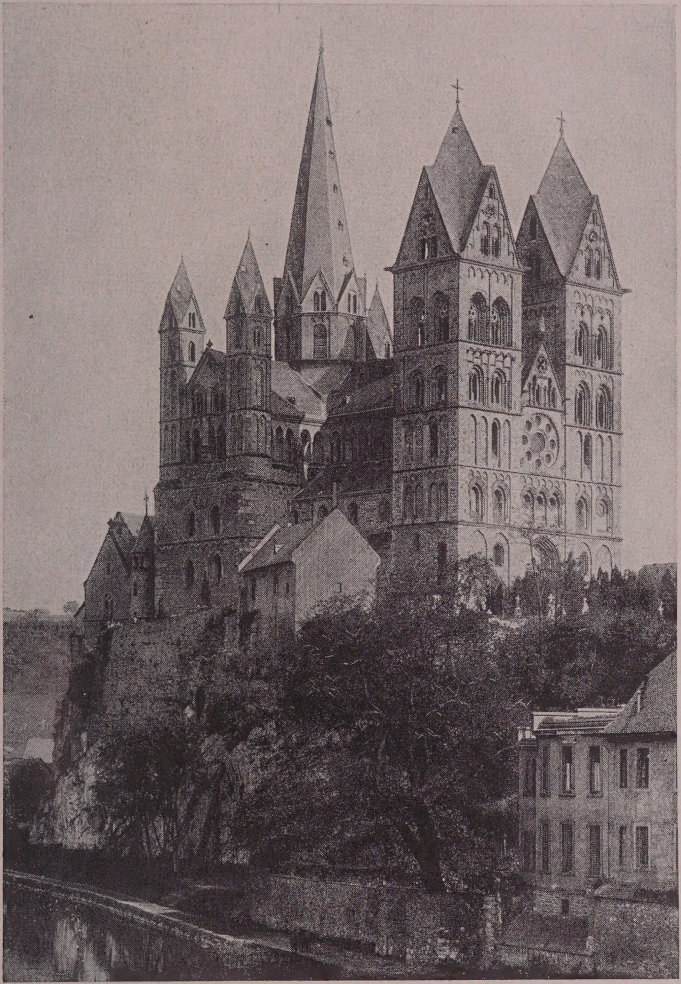


Notre-Dame la Grande in Poitiers

Bedeutungsvoll aber tritt in der Baukunst des frühen Mittelalters Frankreich hervor, wo zuerst der Gewölbebau die flache Balkendecke völlig verdrängte. Namentlich der Süden meldete sich dabei zum Worte, während das nördliche Frankreich erst zur gotischen Zeit seine glorreichste Kunstblüte entfaltete. Die Kathedralen von Toulouse, von Angoulême, von Angers, von Poitiers, die Kirchen von Arles zeigen eine bewundernswerte Fertigkeit, mit den Formen der Zeit zu schalten und in unerschöpflichem Erfindungsdrang immer neue Mischungen von Raum- und Schmuckmotiven zu erzeugen. Es bildete sich dabei in Südfrankreich ein besonderer Stil von nationaler Eigentümlichkeit heraus, der sich von der deutschen wie von der italienischen Art gleichzeitig unterschied; die Kirche Notre-Dame la Grande zu Poitiers, eines der schönsten Beispiele für diese französische Spielart der romanischen Architektur, zeigt durch die Giebelfront der Fassade am Hauptportal, durch die kleinen Türme, die sie flankieren, und die Gesamtordnung des Bauwerkes am deutlichsten, wie sich Verbindungsfäden nach Norden wie nach Süden hinziehen,

Der Dom zu Bamberg. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

und wie doch ein eigener Typus entstanden ist. Die romanischen Kirchen des französischen Nordens dagegen, vor allem in der Normandie, wie St. Trinité zu Caen, stehen der deutschen Art sehr nahe, und diese normannische Ausprägung des romanischen Bausystems wanderte im 11. Jahrhundert mit Wilhelm dem Eroberer auch nach England hinüber, wo der Name des siegreichen Volkes zur Bezeichnung der hier neuen Formen diente, und wo sich nun der „normannische" Baustil mit einzelnen Details der einheimischen angelsächsischen Überlieferung wiederum zu neuen Abweichungen verband. (Beispiele liefern die Kathedralen zu Durham, Norwich, Rochester und in anderen Städten.) Bezeichnend für diese englische Manier ist die langgestreckte Form des Grundrisses, der geradlinige Abschluß des Chores, der selbst wiederum



Dom zu Limburg

weit über das Querschiff hinausgeführt ist, und der besonders kraftvoll gefügte Turm über der Vierung. Damit war in England durch den romanisch-normannischen Stein- und Gewölbebau die nordgermanische Holzarchitektur fast völlig verdrängt, die sich seitdem nur noch in den skandinavischen Ländern erhielt.

Der romanische Stil ist der rechte Ausdruck des mittelalterlichen Geistes. Die Kirchen ganz Europas, die sich zu ihm bekennen, verkünden mit gleicher Eindringlichkeit den Sieg des Christentums, die Macht der Papstherrschaft. Ein Eindruck von Ernst und Feierlichkeit, von Wucht und Schwere geht von ihnen aus, die Harmonien ihrer Umrißlinien und Baumassen wirken wie sichtbar gewordene Klänge dumpfer Glockenschläge; nur zögernd wagen sich Schmuckbedürfnis und Zierlust der Künstler an diese Bauwerke, und es ist

Bischof Bernward, Linke Hälfte der ehernen Tür am Dom zu Hildesheim, ca. 1015

bezeichnend, daß namentlich im Norden, wo der Geist der neuen Zeit am tiefsten erfaßt und begriffen wurde, immer wieder, wenn sich weltliche Schmuckfreude der asketischen Strenge allzusehr näherte, ein Gegenschlag erfolgte, der gebieterisch die Rückkehr zur Einfachheit und Schlichtheit verlangte. Schon gegen das Jahr 1000 und dann besonders im 11. Jahrhundert machte sich eine Bewegung geltend, die solche Ziele verfolgte. Sie ging von der burgundischen Abtei Cluny aus, die zu Beginn des 10. Jahrhunderts begründet war, und deren Mönche als die einflußreichsten Vertreter eines unerbittlichen Asketentums auftraten. Die Tendenzen der Cluniazenser wurden am Ende der romanischen Epoche, im 12. Jahrhundert, wieder aufgenommen von den Angehörigen des neuen Zisterzienserordens, die sich alsbald in ganz Europa verbreiteten. Die strenge Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit des Baus ward nun vor allem gefordert, und es entstand eine Bauweise, die sich vom romanischen Stil langsam entfernte: ein Übergangsstil zur Gotik hin, dem eine Reihe der großartigsten Schöpfungen des 12. und 13. Jahrhunderts ihre Entstehung danken. Der Dom zu Bamberg, die prachtvolle Schöpfung König Heinrichs II., der Dom zu Limburg und das Zisterzienserkloster Maulbronn gehören dazu.

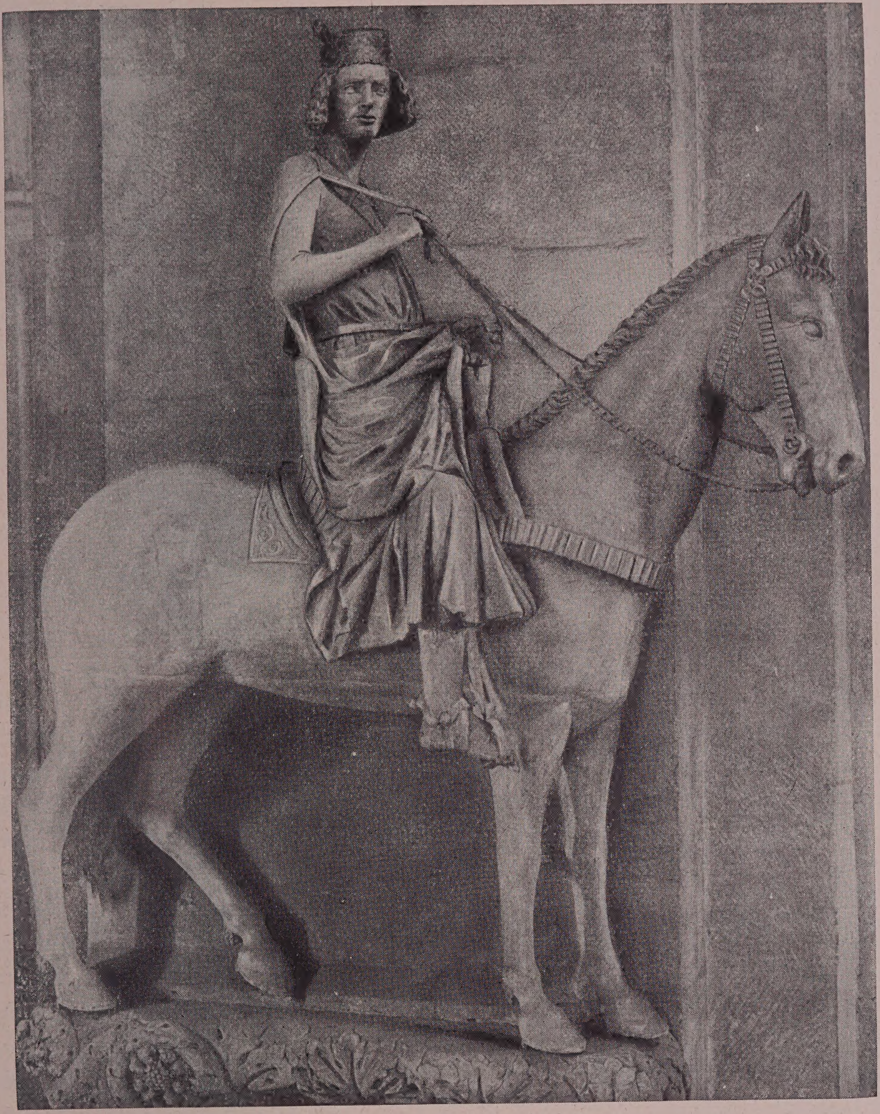
Auch die Profanbauten des 11. und 12. Jahrhunderts nehmen den Stil der Kirchen an. Bogenfenster, durch Säulen oder Säulengruppen getrennt, reich geschmückte Portale, kunstvoll durchgeführter Gewölbebau, Lisenen und Bogenfriese und das ganze Arsenal der romanischen Ornamentik gehen aus den Gotteshäusern in die Burgen und Schlösser über. Im Kaiser-

Teil der Decke der St. Michaelskirche zu Hildesheim. Aufnahme d. Staatl. Bildstelle, Berlin

hause zu Goslar (11. Jahrhundert; heute leider so gründlich restauriert, daß sich die ursprüngliche Gestalt kaum noch erkennen läßt) ward zur Zeit der sächsischen Kaiser ein repräsentativer Bau von stolzer Pracht errichtet, der, in der Ebene gelegen, fast völlig auf die Trutzwehren einer festungsmäßigen Burg verzichtete. Ein Saalbau wie dieser Palast war auch die Burg Dankwarderode, die unter Heinrich dem Löwen in Braunschweig entstand. Sie führt uns schon in die Zeit der Hohenstaufen, wo auch die Kaiserpfalzen, wie die zu Gelnhausen, die Bauart und den Schmuck des romanischen Stils

Hermann und Reglindis am Westchor des Domes zu Naumburg
Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

übernahmen. Das großartigste, am besten erhaltene, zugleich am geschicktesten und pietätvollsten erneuerte Denkmal der nichtkirchlichen Baukunst dieser Epoche aber ist die Wartburg, der stolze Sitz der Landgrafen von Thüringen hoch über Eisenach im Herzen von Deutschland, dem zweimal in der Geschichte des deutschen Geisteslebens, zur Zeit der Minnesänger wie in der Epoche Luthers, eine bedeutsame Rolle zufiel, und der im 19. Jahrhundert der neuen romantischen Kunst (die Wandmalereien Moritz von Schwinds) abermals eine gastliche Stätte bot. Auch hier bildet den Kernpunkt der Anlage ein großer Saal, der den sogenannten Palas, das Landgrafenhaus, beherrscht und seine Gestalt bestimmt, während ringsherum sich starke festungsmäßige Mauern und Türme malerisch drängen. Geringer ist der Einfluß, den die romanische Bauweise in der bürgerlichen Architektur der Städte gewinnt, wo man die Wohnhäuser billiger durch Holz- und Fachwerkbau herstellt, und wo nur in wenigen Fällen ein reicher ausgestatteter Rathausbau (wie in Gelnhausen) die charakteristischen architektonischen Motive der Zeit aufweist.



Der Reiter im Dom zu Bamberg

Es ist tief im Wesen der mittelalterlichen Kunst begründet, daß zunächst nur der Architektur, die dazu helfen konnte, der Kirche zu dienen und ihre Macht weithin kenntlich zu machen, eine höhere Entwicklung beschieden war. Bildhauer und Maler treten lediglich als einigermaßen untergeordnete Helfer der Architekten auf und wagen sich kaum zu selbständiger Tätigkeit vor. Trotzdem läßt sich die eingeborene Schmuckfreude und Zierlust nicht ganz aus der Menschheit vertreiben. Ist auch die frühere Beherrschung des Technischen geschwunden, so mühen sich die geschickten Handwerksmeister aufs neue

Reliquienkästchen. Rheinland, Anfang des 13. Jahrhunderts
(Romanisches Kunstgewerbe)

um Vervollkommnung des Formalen und des Vortrags. Darf man die holden und lockenden Gebilde der antiken Kunst nicht mehr als Sinnbilder der Schönheit und als Verkörperungen elementarer Naturkräfte nachahmen, so modelliert man sie als Symbole des Lasters und der Sünde, und die erregte mittelalterliche Phantasie, die sich allenthalben von höllischen Mächten umdroht sieht, erfindet die endlose Reihe der fratzenhaften Drachen- und Tiergestalten, die an Säulenkapitälen, an Portalen, an den holzgeschnitzten Chorstühlen der Geistlichkeit, an Friesen und Giebeln auftauchen. Daß auch neben der dekorativen die freie Bildnerei nicht ganz schwieg, beweisen einzelne Denkmäler, wie das in großem Maßstab gearbeitete, aus dem Felsen gehauene Relief einer Kreuzabnahme an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen, wo in ganz primitiver Technik, aber in einer Kunstsprache von innigster Empfindung die Szene auf Golgatha dargestellt ist, während zwischen den kindlich-märchenhaft aufgefaßten Sternbildern der Sonne und des Mondes Gottvater am Himmel erscheint und unter der Erde, gleichsam um die Wurzeln des Kreuzesstammes gedrängt, Adam und Eva auftauchen, fast wie Laokoon und seine Söhne von der Schlange der Sünde umwunden. Neben der Steinskulptur entwickelt sich die Elfenbeinschnitzerei zu reicherer und höherer Kunstfertigkeit; Reliquienkästchen, kleine Altäre, die im Hause aufgestellt oder auch auf Reisen mitgenommen werden konnten, kostbare Buchdeckel und anderer Hausrat geben Kunde davon. Wichtiger noch ist die Entwicklung der Metallkunst unter den sächsischen Kaisern. Namentlich in Hildesheim, wo wir

Bischof Bernward schon als Beschützer der Künste kennenlernten, bildete sich eine Erzgießerschule, deren Hauptwerke: die (heute im Hildesheimer Dom aufgestellte) Bernwardssäule, gleich den römischen Kaisersäulen mit spiralförmig hinaufgezogenen Reliefdarstellungen geschmückt, die eherne Tür des Domes mit ihren Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testament und das Taufbecken im Innern, von den ernsthaften und energischen Bemühungen Kunde geben, die hier einer Erneuerung verlorener Künste zustrebten.

Pokal aus dem Lüneburger Ratssilberschatz
Berlin, Kunstgewerbe-Museum (Schloß)

Die Plastik steigt nun zu einer bewundernswerten Beherrschung von Körpern und Bewegungen, zu einer bedeutenden Kunst der Gruppierung und zu einem verfeinerten Formgefühl auf. Der bronzene Löwe, den Herzog Heinrich im Jahre 1166 in Braunschweig errichtete, ist ein Meisterstück in der zusammenfassenden, monumentalen Behandlung des Tierkörpers. Das Hauptportal des Domes zu Freiberg in Sachsen, die „Goldene Pforte", wie man es genannt hat, zeigt in der Anordnung der Säulen und Bogen mit ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck eine hohe Reife des dekorativen Geschmacks und in dem Halbkreisfelde über der Tür, wo die Anbetung der Könige als Relief dargestellt ist, einen außerordentlichen Fortschritt der bildhauerischen Behandlung. In der kleinen sächsischen Stadt Wechselburg weisen Kanzel und Altarbild Werke auf, die nichts mehr von primitiven Formen an sich haben, und die Holzschnitzerei der Gruppe des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die sich hier findet, verrät in der Behandlung des halbnackten Christuskörpers, in der Stellung und dem Gesichtsausdruck der Begleiter und im Faltenwurf ihrer Gewänder fast schon die Sicherheit der Routine. In der Übergangszeit von der romanischen Bauweise zur Gotik bringt dies neuerwachte Naturstudium die groß-

artigsten Werke hervor. Zu ihnen gehören die Statuen am Dom zu Bamberg, dazu das erhabene Bildnis des jugendlichen Reiters im Innern des Doms (in dem man früher König Konrad III. erkennen wollte) — es ist für unsere Gegenwart ein Wahrzeichen deutscher Kunst geworden. Ferner die Skulpturen der Dome zu Magdeburg, Halberstadt, Braunschweig und Paderborn, vor allem aber die Reliefs und Statuen (an erster Stelle die der siegreichen Kirche und der überwundenen Synagoge) am Straßburger Münster und, sie alle übertreffend, die Bildhauerwerke des Domes zu Naumburg: der kräftige deutsche Christus am Lettner und die in ihrer porträtmäßigen Charakteristik und Natürlichkeit unvergleichlichen Denkmäler sächsischer Fürsten und Fürstinnen im hohen Chor, aus denen wir die Menschen der mittelalterlichen Zeit tiefer und besser kennenlernen als aus irgendeinem anderen Zeugnis ihrer Kunst. Orientalische Einflüsse, durch die Kreuzzüge veranlaßt, machen sich oft in Deutschland bemerkbar; stärker aber noch spricht die Einwirkung von Frankreich her mit, wo im 13. Jahrhundert die Plastik eine glorreiche Blüte erlebte. Es ist kein Zweifel, daß von hier aus mächtige Anregungen nach Osten hinübergegangen sind, daß wir in Bamberg, Straßburg, Naumburg und an vielen anderen Stellen die Früchte dieses künstlerischen Austausches zu erkennen haben. Zu gleicher Zeit machen sich jenseits der Alpen, in Italien, wo die Kunst bis dahin keinen Vergleich mit der der nordischen Völker aufzuweisen hatte, die ersten Anfänge des gewaltigen Aufschwungs fühlbar, der in gerader Linie zu der Glanzzeit der Renaissance führen sollte.

Das Kunsthandwerk folgt der Plastik, und die Ausstattung der Kirchen, die Leuchter, Kreuze, Gebetpulte, Reliquienschreine, Sarkophage, wie die weltlicheren Künste der Goldschmiede und der Teppichweber nehmen gleichfalls im 13. Jahrhundert einen verheißungsvollen Aufschwung. Die Malerei bleibt dagegen noch zurück. Die Wandgemälde im sächsischen und im rheinischen Gebiet, so in Braunschweig, Goslar und Hildesheim oder in der kleinen Kirche von Schwarzrheinsdorf nahe bei Bonn, sind nicht viel mehr als farbig ausgefüllte Konturzeichnungen, bei denen von reiferem Verständnis für das Wesen des malerischen Ausdrucks noch keine Rede ist. Auch in Italien bewegt sich die Wandmalerei zu Beginn des zweiten Jahrtausends n. Chr. noch nicht auf anderen Bahnen, während die vom Orient beeinflußte Mosaikkunst ihre Triumphe feiert.

*

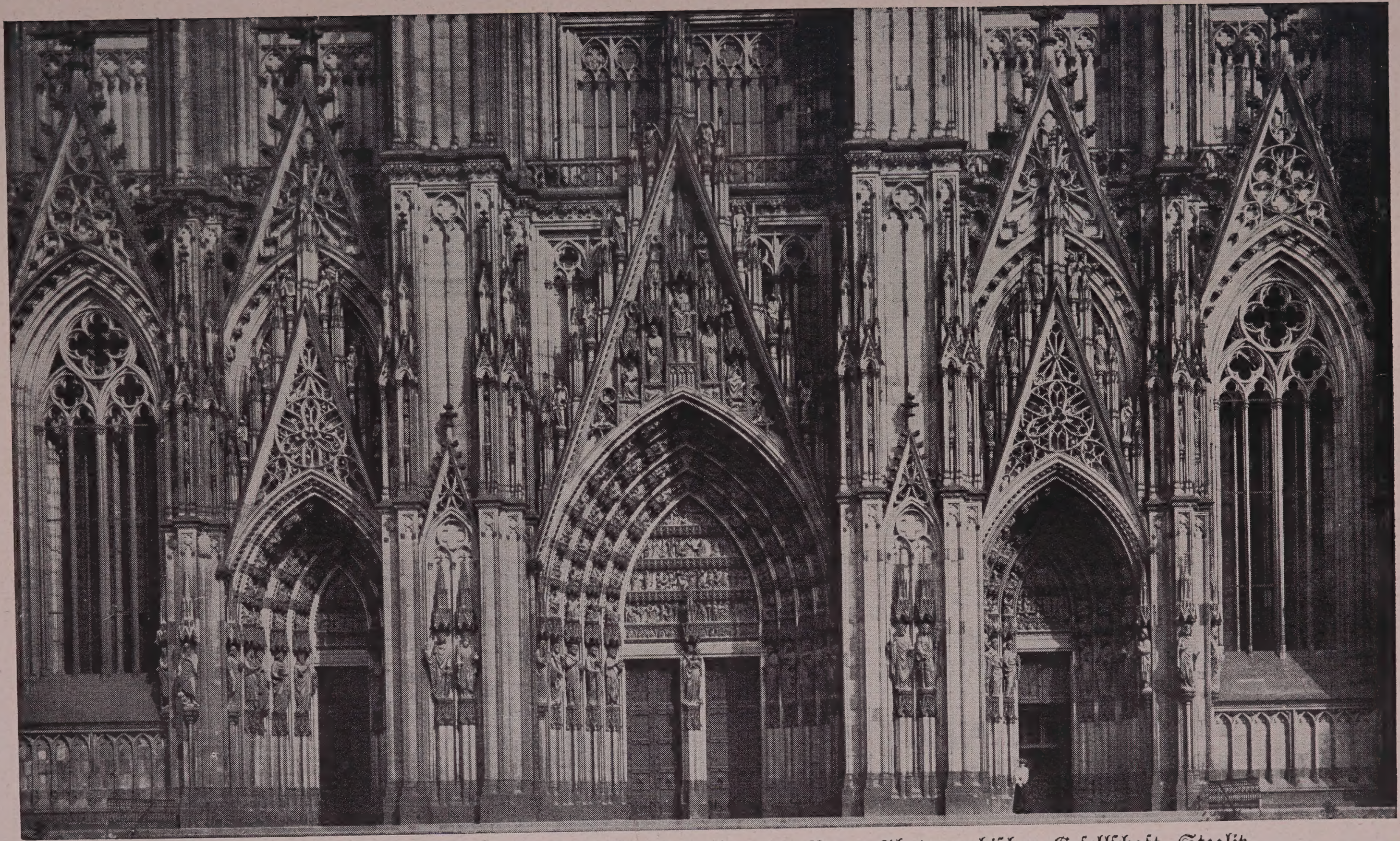
Es wurde bereits angedeutet, daß im 12. Jahrhundert ein neuer Geist die christliche Welt ergriff. Die Lehre Jesu, bisher als strenges Sittengesetz gefaßt, von den Priestern unermüdlich gepredigt, von den Gläubigen mit Schauern der Ehrfurcht vernommen und befolgt, erweist sich, fast wie im Orient die Lehre Mohammeds, als eine völkerbewegende Macht, die ihren Bekennern

Inneres der Kapelle des heiligen Ludwig zu Paris

das Schwert in die Hand drückt. Die Kreuzzüge beginnen, in glühender Begeisterung ziehen die Scharen abenteuerlustiger Ritter und Krieger aus allen Ländern des Westens gen Morgen, um die heiligen Stätten den Händen der Türken zu entreißen. Phantastische Hoffnungen durchziehen das Abendland, ein lebhafter Verkehr verbindet die Nationen untereinander; wie die Heere fluten die Gedanken über die Grenzen hin und her. Glänzend entfaltet sich in diesen streitbaren Zeiten das Rittertum mit seiner aristokratischen Kultur. Handel und Wandel blüht in den Städten auf und läßt das Geld zirkulieren. Der mönchisch-aszetische Geist tritt zurück und macht einer weltfreudigeren Stimmung Platz, die in der Kunst ihr Spiegelbild findet. Das Düstere, Hieratisch-Feierliche, Dunkle der alten Bauweise war, wie wir sahen, schon seit einiger Zeit einer helleren und freieren architektonischen Stilsprache gewichen. Wir nennen sie die g o t i s ch e, nach dem Vorgang des italienischen Malers Vasari, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts seine berühmten Lebensdarstellungen der italienischen Renaissancemeister verfaßte und bei den Rückblicken auf den älteren Geschmack diesen halb verächtlich und ironisch mit dem Namen des Barbarenvolkes bezeichnete, das dem Italiener als Vernichter aller antiken Kultur und Herrlichkeit galt. Es wiederholte sich das oft beobachtete Spiel: der Schimpfname verlor seinen spöttischen Klang und ward zu einer allgemein angenommenen Bezeichnung.

Die Wurzel und das Kennzeichen dieses Stils ist die unerbittliche konstruktive Logik einer zu vordem unerhörter Kühnheit und Zielklarheit erwachten Architektengeneration. Über alle anderen Abarten der früheren mittelalterlichen Baukunst siegte das System der freien Wölbungen, die man erreichte, indem man an die Stelle der alten Tonnen- und Kreuzgewölbe mit ihrem quadratischen Grundriß und der runden Bogenlinie romanischer Herkunft den Spitzbogen, den Strebepfeiler und den Schwebebogen setzte, die es gestatteten, die kompliziertesten Wölbungen zu ersinnen und auszuführen. Der ästhetische Reiz liegt dabei nicht so sehr in der Anordnung und Fügung der Mauermassen wie in diesen statischen Berechnungen und Resultaten. Ganz ähnlich wie in unserer modernen Zeit erkannte man in der Sichtbarmachung des konstruktiven Gerüsts, des architektonischen Skeletts gleichsam, in dem Gefühl der mathematischen Klarheit und Sicherheit, das von dem Bauwerk auf den Betrachter überströmt, neue künstlerische Werte von eigener und hoher Bedeutung. Und an diesem Gerippe des Baus, das fast allein die Architektur darstellt, so sehr, daß ausdrucksvolle Mauerflächen zwischen seinen Gliedern kaum mehr Platz finden, rankt sich nun die Schmuckfreude der mittelalterlichen Künstler empor, die sich nicht genugtun kann, die entscheidenden Teile des Gebäudes durch immer neue Zierstücke und kunstvolle Nebendinge zu bereichern und zu betonen.

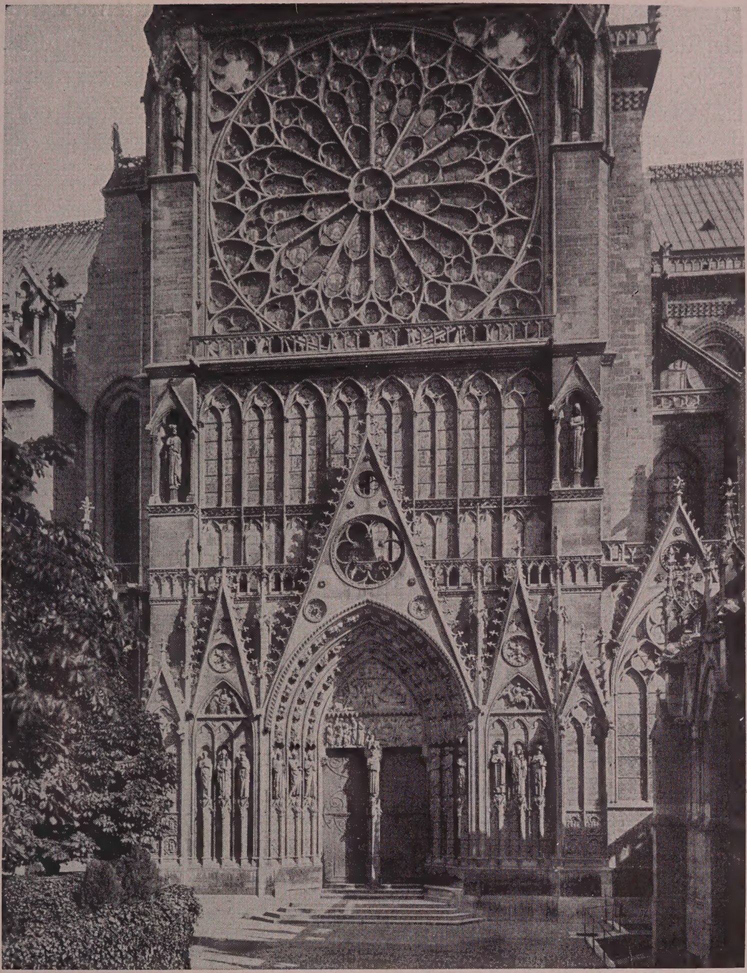
Der Italiener Vasari empfand durchaus richtig, wenn er in diesem Geschmack ein Widerspiel alles dessen sah, was ihm in der Renaissancezeit als



Portale der Hauptfassade des Domes zu Köln. Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, Steglitz

schön und nachahmenswert galt: einen entschiedenen Gegensatz zu den Baugedanken der Antike, deren letzte Nachwirkungen sich durch die Gotik verloren hatten. Ein nordisches Kunstgefühl war hier zur Macht gelangt, durchaus genährt vom Geiste der Völker, die der in Schönheit schwelgenden Phantasie des Altertums eine neue, aus den Quellen des Geistes und der Empfindung gespeiste Phantasie entgegensetzten, und die zugleich, anders als die auf große Gesamtwirkungen bedachten Künstler der Romanen, in der liebevollen und erfindungsreichen Behandlung der Einzelheiten, des schmückenden Details ein Ziel sahen. Die romanische Zeit hatte noch eine Verbindung mit der künstlerischen Kultur der Antike aufrechterhalten; die Gotik sprengte sie, und in souveräner Selbstherrlichkeit stieg der Geist des Nordens auf den Thron.

Darin freilich irrte sich Vasari, und in seinem Irrtum zog er die nächsten Jahrhunderte hinter sich her: daß er die Gotik gleichsam als den nationalen Stil der Deutschen auffaßte. Noch am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Schwärmerei der Sturm- und Drangzeit und der Romantik auf die Volksüberlieferung zurückgehen wollte, berauschte man sich in Deutschland gern an der falschen Auffassung, als sei die Gotik die spezifische deutsche Kunstart, als sei sie von hier aus siegreich nach Westen und Süden vorgedrungen. Tatsächlich ist nicht unser Vaterland, sondern Frankreich die Geburtsstätte dieses spätmittelalterlichen Stils. Ebenso wie Rittersitte und höfische Kultur, wie Roman und Epos Frankreichs ward nun auch die neue Entwicklung seiner Baukunst für Deutschland maßgebend. In Frankreich hatte sich die Abweichung des Romanischen, die den Übergangsstil charakterisiert, zuerst bedeutungsvoll herausgebildet; hier ward jetzt die systematische Durchbildung der anfangs schüchtern auftretenden Motive zuerst zur Tat. Und es rundete sich nun der feste Kreis der Formen und Merkmale, die mit der Gotik untrennbar verbunden sind. Die Pfeiler, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen und im Querschiff den Hauptgang von seinen schmäleren Nachbargängen scheiden, werden jetzt zum Träger der ganzen Architektur. Von ihnen ziehen sich die Gewölberippen hinüber und herüber, um, wie wir sagen würden, in der Weise einer Ingenieur-Konstruktion das Gewölbe der Bedachung zu tragen. So entstanden Kirchenschiffe, die trotz ihrer größeren Höhe leichter, ja graziöser aufgebaut waren und dadurch zugleich mehr Licht und Helligkeit von außen in den inneren Raum strömen ließen: denn an Stelle der breiten Mauerflächen traten nun kolossale Fenster, was zur Folge hatte, daß bei konsequenter Durchbildung des gotischen Systems für die Wandmalerei kein Platz mehr blieb, wofür aber die Riesenfenster durch die Glasmalerei der Kunst ein neues Feld eröffneten. Der Eindruck dieser Schlankheit und Leichtigkeit des Aufbaus sollte im Innern der Schiffe nicht durch konstruktive Glieder gestört werden, die als Stützen und Widerlager dem Zusammenhalt der kühnen Konstruktion dienen mußten. Darum verlegte man diese Bauglieder nach außen und führte nun hier, allen Augen sichtbar, massive Strebepfeiler auf, von

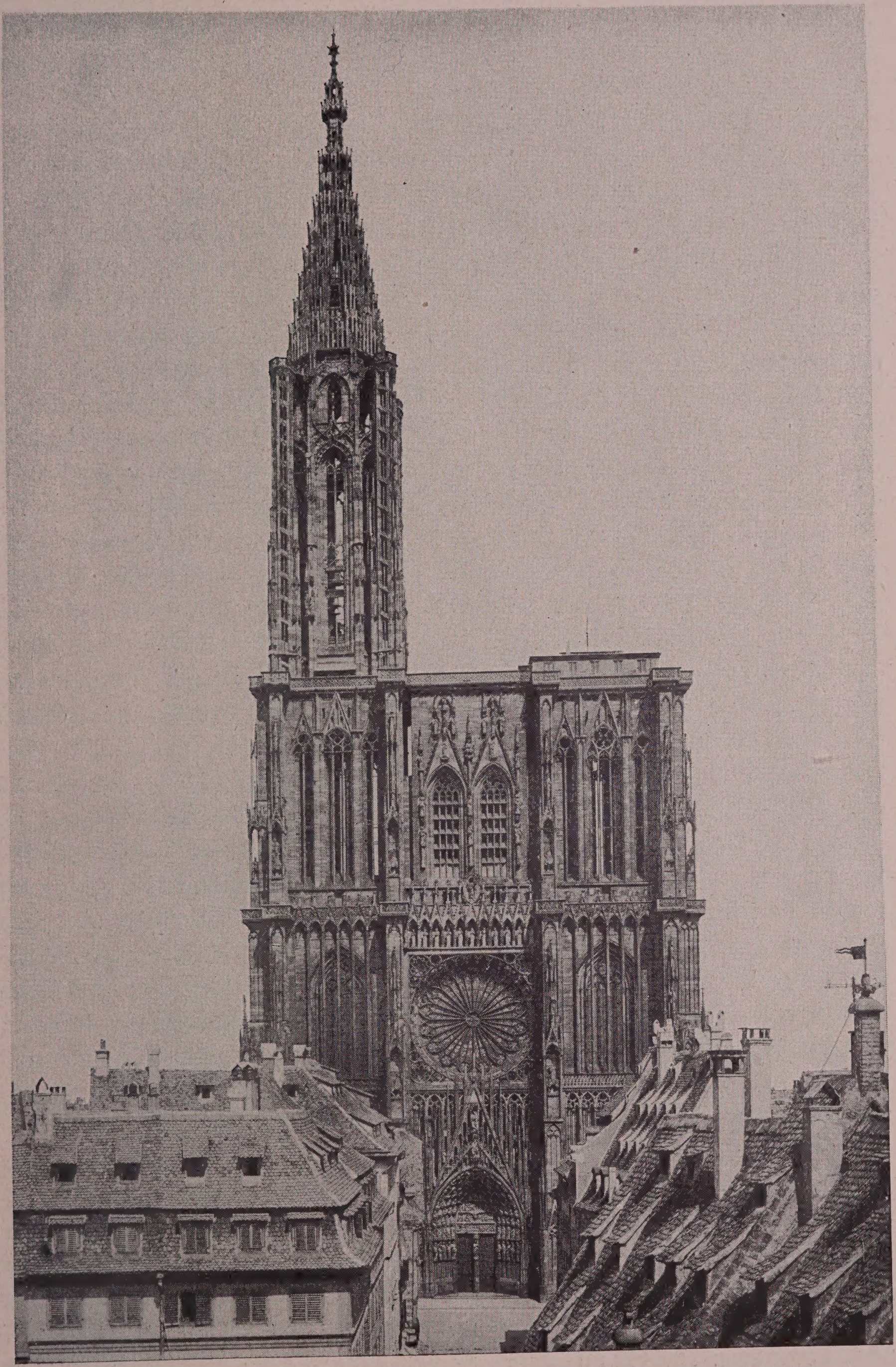


Südportal von Notre-Dame in Paris

denen sich frei in der Luft, über die Seitenschiffe hinweg, zum Hauptteil des Langhauses hin, Schwebebogen hinüberzogen, so daß sich der Beschauer am Anblick dieser wohldurchdachten, regelmäßig geführten und in der äußeren Erscheinung doch schlanken und anmutigen Stützen des mächtigen Bauwerks erfreute. Die Strebepfeiler selbst, um nicht nur als plumpe Masse zu erscheinen, erhalten reichen Schmuck. Über dem Punkt, von dem sie die Bogen zum Mittelschiff hinübersenden, wachsen zierliche kleine Türmchen, die sogenannten „Fialen" empor, deren Schaft der „Leib" genannt wurde, während die pyramidenförmige Spitze als der „Riese" bezeichnet ward. Auch sonst wird alles auf ein malerisches Gewirr von ineinandergreifenden, sinnreich geordneten Baugliedern und mannigfaltigem Schmuck gestellt. Die alte Anlage wird dabei im Kern meist beibehalten, aber doch erweitert und bereichert. Das Langhaus tritt

oft mit fünf Schiffen auf, die das Querschiff mit drei Schiffen durchschneidet. Die Seitenschiffe ziehen sich als Kapellenkranz um den am liebsten weder rund noch gradlinig abgeschlossenen, sondern als Vieleck (mit fünf oder sieben Seiten) gestalteten Chor; an diesem Hauptpunkt der Kirche, wo der Platz des Altars ist, entstehen auf solche Weise höchst komplizierte Grundrisse und unregelmäßig abgeschlossene Teilräume, die zu überwölben den erfahrenen Architekten keine Schwierigkeiten mehr bereitet, und dieser sorgsam durchdachten Gesamtanlage entspricht das dekorative Raffinement der Einzelausgestaltung. Die Pfeiler treten als Bündel von Halb- oder Dreiviertelsäulen auf („Dienste" genannt), deren Linien oben in den Gewölberippen ihre Fortsetzung finden. Die spitzbogigen Fenster, die nun fast die gesamten Wände des Chors, der Seitenschiffe und der über diese hinausragenden oberen Mauerflächen des Mittelschiffes einnehmen, werden durch kunstvolles „Stabwerk" geteilt und verziert und erhalten draußen noch ein besonderes Schmuckwerk: den „Wimperg", einen spitzen Giebel, dessen Dreieck wiederum durch steinernes Maßwerk gefüllt ist. An den Kanten dieser vorspringenden Fenstergiebel wie an denen der „Riesen" und Fialen klettern kleine Knäufe oder „Krabben" empor, bis die „Kreuzblume" die Spitze schmückt. Der Haupteingang, immer noch der Regel nach an der Westseite gelegen, wird durch ein rundes Radfenster, die sogenannte „Fensterrose", deren Stabwerk mit besonderer Liebe durchgebildet wird, ausdrücklich betont. Und neben diesem Portal des Mittelschiffes erheben sich zwei schlanke, himmelanragende Türme, fast immer viereckig beginnend, dann in ein Achteck überleitend, das die acht Rippen des mit durchbrochenem, offenem Maßwerk aufsteigenden Helms trägt; die Kreuzblume zeigt hier wieder die Spitze an. Da die Säule durch den Pfeiler ersetzt ist, fehlt der Anlaß zur Anbringung des Kapitäls im früheren Sinne; nur die Halbsäulen der Pfeilerbündel, die „Dienste", erhalten Kapitälschmuck, der nun aber auf den Ausdruck der Tragwirkung verzichtet, ebenso die flache Ornamentik der romanischen Epoche verläßt und meist kunstvoll gebildeten, naturalistisch aufgefaßten, von sicherstem Formengefühl geleiteten Schmuck aus botanischen Elementen erhält, dessen Vorbilder den naheliegenden heimischen Blättern und Pflanzen, den Eichen, Disteln, Weinreben usw. entnommen sind.

Die Tendenzen des romanischen Stils gingen auf wuchtige Schwere, die horizontale Lagerung der Baumassen wird darum für den Eindruck bestimmend. Bei der Gotik ist alles aufs Vertikale gerichtet. Je entschiedener und konsequenter sie sich ausbildet, um so klarer tritt dies Himmelsstreben hervor. Die Grabkirche der französischen Könige in St. Denis, das ehrwürdige Wahrzeichen ihrer Hauptstadt: Notre-Dame in Paris, sodann die Kathedralen von Reims, von Amiens und von Chartres sind die prächtigsten Beispiele der Frühgotik aus dem 12. Jahrhundert, denen sich im Jahrhundert darauf eine imposante Reihe weiterer Bauten anschließt, vor allem die Ste. Chapelle, als Palastkapelle Ludwigs des Heiligen errichtet, die heute im Hofe des Justizpalastes am Westufer der Seine steht, weiter die Hauptkirchen von Bauvais, von

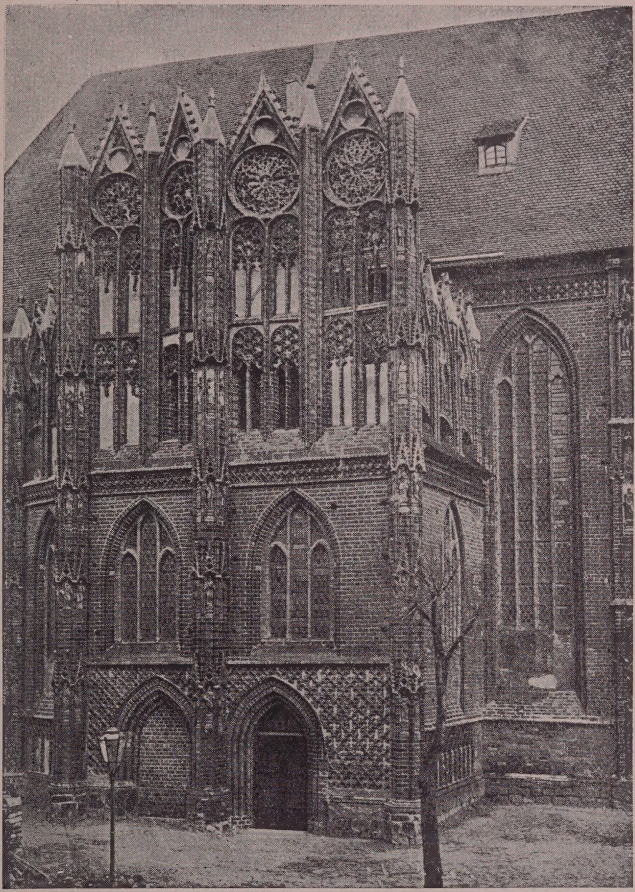


Münster in Straßburg. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

Bourges, von Tours, von Chalons und zahlreichen anderen größeren Provinzstädten. Erst allmählich verlieren diese gotischen Kathedralen die letzten Anklänge an das Romanische, vor allem die massiven Rundpfeiler, die im Innern zuerst noch als Gewölbeträger dienen.

Es dauerte nicht lange, bis die neue Architektur, ebenso wie die anderen Moden der Zeit, von Frankreich nach Deutschland herüberdrang. Bereits im Beginn des 13. Jahrhunderts (seit 1207) wird der gotische Chor des Magdeburger Doms errichtet, dessen sonstige Bauteile dem nächsten Jahrhundert angehören, und dessen Vollendung durch den Abschluß der Turmbauten erst um 1520 erfolgte. Die Abhängigkeit der deutschen frühgotischen Bauwerke von den französischen Vorbildern läßt sich bis in die Einzelheiten klar verfolgen; ohne Zweifel waren es zum Teil eingewanderte Architekten des Nachbarlandes selbst, welche die Lehren der neuen Kunst predigten, bis die deutschen Meister sie sich selbst zu eigen machten. Dem Dom von Magdeburg folgen die Marburger Elisabethkirche, die Liebfrauenkirche zu Trier und als das großartigste Denkmal der deutschen Gotik, das nun schon mit voller Sicherheit die neuen Formen beherrscht, der Kölner Dom, dessen Grundstein im Jahre 1248 gelegt wurde. Auch hier ist der französische Einfluß unverkennbar; ohne das Beispiel der Kathedrale von Amiens wäre der Chor dieses riesenhaft angelegten rheinischen Kirchenbaus nach Grundriß, Einzelanlage und Ausschmückung nicht zu denken. Aber die Baumeister, die hier am Werke waren, an ihrer Spitze Gerhard von Riele, dann die Meister Arnold und Johann, sind Deutsche, und in deutschem Geiste verstanden sie die französischen Anregungen selbständig und organisch fortzuführen. Die Baugeschichte des Domes von Köln hat sich dann über viele Jahrhunderte hingezogen. Der Chor war im Jahre 1320 vollendet; als er feierlich geweiht war, begann man mit dem Bau des Langhauses, des Querhauses und der mit allem Reichtum der Epoche bedachten Westfront, wo sich zwischen dem breiten Unterbau der Türme das Hauptportal befinden sollte. Doch im Beginn des 16. Jahrhunderts, als die Macht der katholischen Kirche durch die Stürme der Reformation erschüttert und zugleich, beim Regierungsantritt Karls V., Deutschland immer tiefer in politische Wirrnisse und innere Zwistigkeiten hineingerissen wurde, unterbrach man das kolossale Werk, und es sollte mehr als drei Jahrhunderte dauern, bis die romantische Begeisterung es wieder in Angriff nahm.

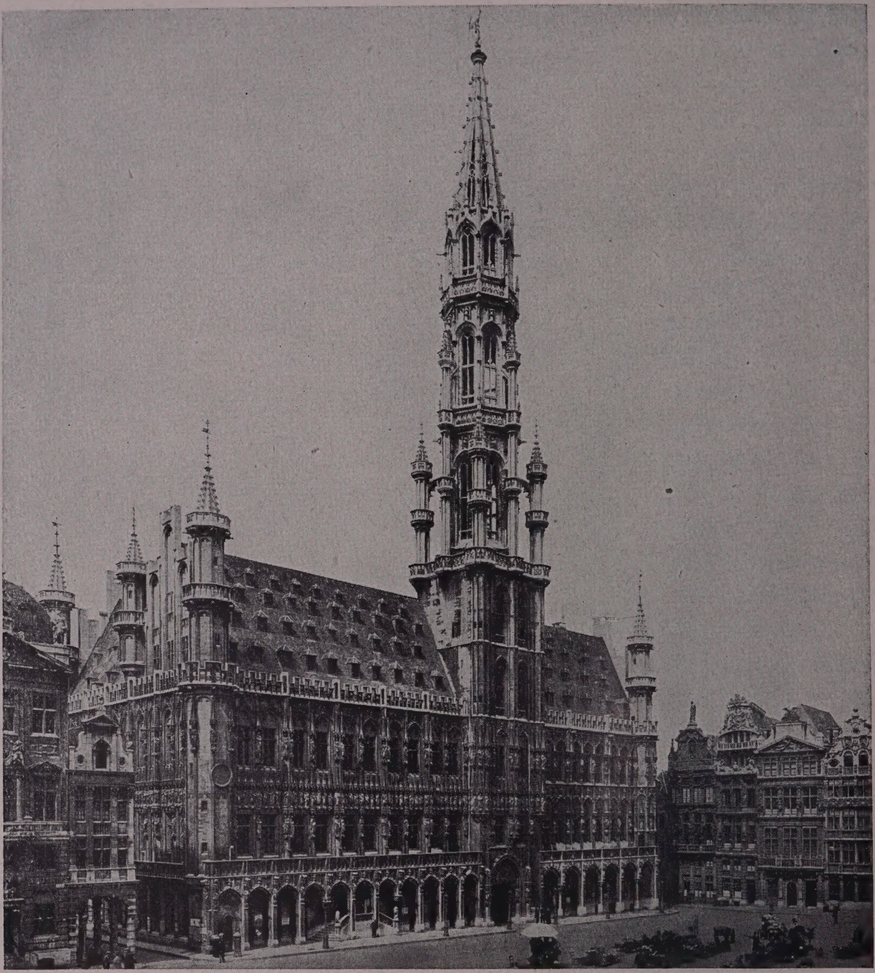
Bezeichnend für das Eindringen der gotischen Formen und Prinzipien im 13. Jahrhundert ist die Tatsache, daß vielfach Kirchen, die noch im romanischen Stil begonnen waren, nun gotisch fortgeführt wurden. So das Münster in Freiburg i. B., wo der herrliche Turm mit seinem durchbrochenen, die gotische Konstruktion besonders deutlich präsentierenden Oberbau ein romanisches Querschiff überragt. So vor allem auch das wichtigste Beispiel dieser organischen Übergänge: das Straßburger Münster. Auch hier war das Querschiff, ebenso wie der Chor, in den wesentlichen Teilen noch romanisch angelegt.



Westliches Portal der Katharinenkirche in Brandenburg a. d. H.

Im 13. Jahrhundert aber ward das Langhaus gotisch angefügt (vollendet 1275), und nun, am Ende dieses Jahrhunderts (seit 1287), tritt als der Architekt der Westfassade Meister Erwin auf (gest. 1318), der mit seinem später als historisch unberechtigt erwiesenen Beinamen „von Steinbach" der Zeit des jungen Goethe als der glorreichste Vertreter altdeutscher Baukunst erschien, und der, freilich wiederum nach französischen Vorbildern, den wunderbaren Unterbau der Hauptfront ausführte. Das Münster der alten Reichsstadt im Elsaß erhielt dann erst im 15. Jahrhundert seine charakteristische Silhouette durch den nördlichen Turm, den Meister Johannes Hültz von der Kölner Bauhütte mit originellen, außen angelegten Treppentürmchen errichtete, während der südliche Turm unvollendet blieb (und allen baugierigen Restauratoren und „Ergänzern" zum Trotz hoffentlich für alle Zeit unvollendet bleiben wird).

Ringsum im Deutschen Reiche steigen nun die ragenden gotischen Gotteshäuser aus dem Boden empor, die Dome von Regensburg und Ulm, von Frankfurt und Erfurt und Meißen, die Kirchen in Zwickau und Annaberg und anderen sächsischen Städten, wo ein reicher Industrie- und Handelsverkehr am Ende des Mittelalters eine Blüte der Baukunst hervorrief, die Katharinenkirche zu Oppenheim und das Wahrzeichen Nürnbergs: St. Lorenz. Eine besondere Abart des gotischen Typus bildeten die Hallenkirchen, bei denen das Mittelschiff wenig oder gar nicht über die Seitenschiffe emporragte. Ihr nahe steht St. Stephan in Wien (1339 begonnen), dessen Türme nicht an der



Rathaus in Brüssel. Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin

Westfront, sondern zu beiden Seiten des Langhauses an Stelle der fehlenden Querschiffe angelegt wurden, wo freilich nur an der Südseite der Plan des Turmbaus auch seine Ausführung fand (1433 ward der Stephansturm durch Meister Wenzel in großartiger und origineller Weise abgeschlossen). Besonders zur Form der Hallenkirchen wurden die Baumeister gedrängt, wo sie mit dem Material des Backsteins arbeiteten, weil hier die Unmöglichkeit reicheren bildhauerischen Schmuckes zur monumentalen, weiträumigen Ausgestaltung des Inneren zwang. Die Münchener Frauenkirche und viele andere bayerischen Gotteshäuser, die in Backstein errichtet wurden, nehmen aus diesem Grunde die Hallenform an. In Nord- und Ostdeutschland erlebte dann die Backsteingotik ihre kunstvolle Ausbildung. Hier suchte man — bei den Marienkirchen zu Lübeck, Prenzlau und Danzig, bei den Domen zu Schwerin

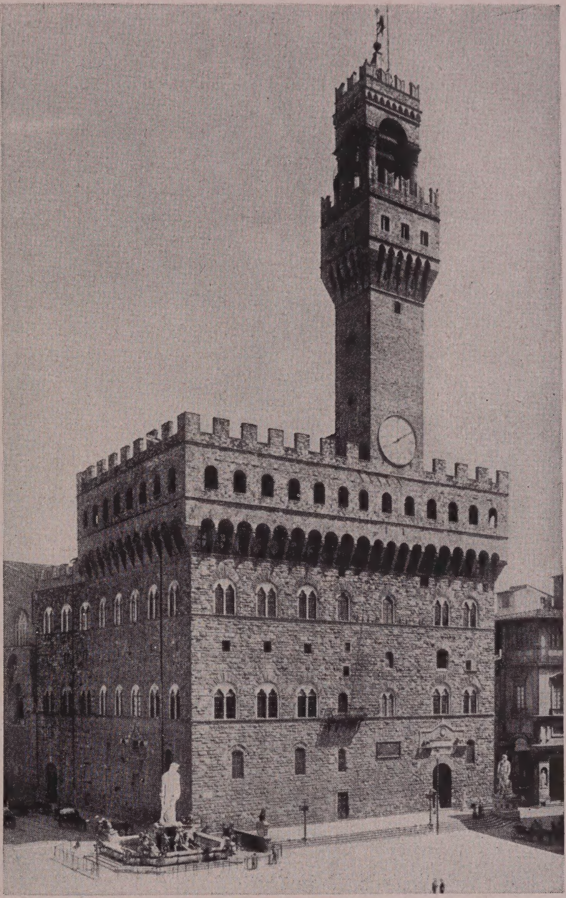
Westminster-Abtei in London

und Stendal, bei der Katharinenkirche zu Brandenburg und weiter, im polnischen Gebiet (Gnesen, Posen) — mit gebrannten Ziegeln, die man durch Glasuren und farbige Tönungen belebte, wenigstens die hohen (meist abgetreppten) Giebelwände, das Stab- und Maßwerk, die Radfenster, Rosen und Fialen der Hausteinbauten nachzuahmen.

Die Profanarchitektur der gotischen Zeit ist in Deutschland vor allem der bürgerlichen Baukunst zugute gekommen, wobei sich der neue Geschmack weit mehr als im Kirchenbau von den französischen Mustern löste und eine charakteristische nationale Art annahm. In den blühenden Städten wuchsen bald die schmucken Wohnhäuser der Patrizier auf, besonders gern in Fachwerkbau, d. h. mit einem Gerüst von Holzbalken, das sich auf steinernem Unterbau erhob, wobei die Querbalken, die herausragenden Balkenköpfe und die

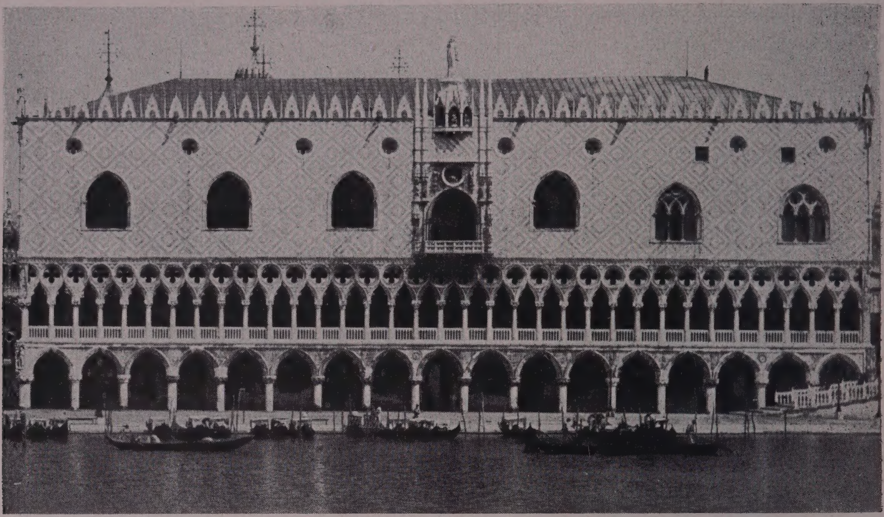
Dom zu Siena

Putzfelder zwischen den Holzgliedern durch Schnitzereien und bunte Bemalung geschmückt wurden. Hohe Giebel und Dächer krönten diese Bürgerhäuser; ausgebaute Erker mit kunstvollem Ornament- und Fensterschmuck gaben den Fassaden eine reizvolle willkürliche Unterbrechung; namentlich in Nürnberg waren sie beliebt, wo sie sich durch die Jahrhunderte in reicher Zahl erhalten haben. Auch die Mauern, welche die Städte in Kriegs- und Friedenszeiten schützten, wurden durch reich ausgestaltete Tor- und Turmbauten geschmückt; in Süddeutschland liefert Rothenburg o. T. das berühmteste Beispiel einer solchen, bis heute unversehrt gebliebenen Anlage, für Norddeutschland sei als bescheidenes Gegenstück das mecklenburgische Neubrandenburg genannt. Die ganze Kunst- und Schmuckfreude der Stadt aber sammelte sich in den Rathäusern. Noch heute künden diese stolzen Sitze der Gemeindegewaltigen in Braunschweig und Lübeck, in Tangermünde und Stralsund, in Danzig und Breslau, in Münster und in Regensburg von dem Erfindungsreichtum und dem geschulten Bau-


Palazzo Vecchio zu Florenz

meistersinn der gotischen Architekten. Auch die Halle des Artushofes zu Danzig, der alte Versammlungsplatz der hanseatischen Kaufleute, gehört in diesen Kreis. Eine Gruppe für sich im gotischen Profanbau aber bilden die Schlösser dieser Jahrhunderte am Ausgang des Mittelalters, vor allem die Marienburg, das Hauptschloß des Deutschen Ritterordens, der in Nordostdeutschland seine bedeutsame kolonisatorische Wirksamkeit entfaltete und in den heutigen Provinzen West- und Ostpreußen zahllose Kirchen und Ordenshäuser, Klöster, Schlösser und Festungen errichtete. Von den Fürstensitzen im mittleren Deutschland seien hier wenigstens die Moritzburg in Halle und die Albrechtsburg zu Meißen genannt, die Meister Arnold in spätgotischer Zeit (von 1471 an) in gewaltigem Maßstabe errichtete.

Glänzend wie in Deutschland zeigte sich die bürgerliche Architektur in den Niederlanden, wo namentlich in der letzten Periode der Gotik in den reichen Handelsstädten die stolzen, prächtig geschmückten Rathäuser, Kauf- und Gildehallen entstanden, langgestreckte Bautrakte mit Erkern, Statuen an den Fassaden, Laubengängen und hochgiebeligen Dächern, über die meist ein kräftiger, zu ragender Höhe emporgeführter Turm: der „beffroi" (der „Belfried", wie man deutsch sagte), selbstbewußt und trotzig aufstieg. Fast immer wird das prächtige Stadthaus an einen freien Platz gestellt (die „grand' place"), dessen ruhige und weite Fläche das prunkvolle Bauwerk durch den Kontrast zu doppelter Geltung kommen läßt, während schöne Patrizier- und Gildehäuser sich an den drei anderen Seiten des Vierecks herumziehen. So ist es bei dem berühmtesten Muster dieser Anlage: in Brüssel; so auch in dem einst mächtigen Brügge.



Dogenpalast in Venedig

Für die Kaufhallen bot Ypern, im 14. Jahrhundert eine der reichsten und wichtigsten Handelsstädte Flanderns, das imposanteste Beispiel. In den Niederlanden haben wir dieselbe Entwicklung wie in Deutschland: die Bürger- und Rathäuser nehmen einen nationalen Charakter an, während der Kirchenbau (Dom zu Antwerpen) gehorsam den französischen Vorbildern folgt.

Auch England erhält die Gotik von Frankreich her. Wir wissen, daß am Ende des 12. Jahrhunderts ein Meister Wilhelm von Sens nach Britannien hinüberkam, um am Bau der Kathedrale von Canterbury tätig zu sein. Mit Bestimmtheit geht die englische Gotik auf eine Ausgleichung der aufstrebenden, vertikalen Tendenzen durch horizontale Linien aus. Eine Neigung zur Geradlinigkeit, zur Rechteckform macht sich geltend, dabei behalten die Kirchen den langgestreckten Grundriß, den sie bereits in der romanischen Zeit besaßen. So stellt sich schon im 13. Jahrhundert die Kathedrale von Salisbury dar. Im Jahrhundert darauf repräsentieren dann die Kathedralen von York und Lichfield einen Geschmack, der auf ein gehäuftes Übermaß von Schmuck und Zierwerk ausgeht. Der Spitzbogen, der zuerst in England besonders schmal auftritt, macht im Laufe der Zeit noch besondere Abwandlungen durch, indem der sogenannte „Eselsrücken", ein geschweifter und nach oben spitz abgeschlossener Kielbogen, und das Gegenstück dazu: der „Tudorbogen", dessen Spitze eingedrückt ist, sich mehr und mehr vordrängen. Die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminster-Abtei zu London (Anfang des 16. Jahrhunderts) ist das letzte bedeutende Bauwerk der englischen Gotik, deren Einfluß auf Kirchen- und Profanbau jedoch niemals aufgehört hat, sondern bis in die Gegenwart mächtig geblieben ist.

Auch Italien wahrte sich der neuen französischen Architektur gegenüber seine Selbständigkeit. Mehr noch als in England herrscht hier der aus-

geſprochene Wille, bei der Gliederung der Baumaſſen auf die beſtimmende Horizontale nicht zu verzichten, ſich weder dem vertikalen Syſtem noch der phantaſtiſch verklärten konſtruktiven Art bedingungslos auszuliefern. Man übernahm wohl den Spitzbogen, die Radfenſter, die vorgebauten Giebel der Portale und der Niſchen für den Statuenſchmuck, man nutzte auch die Möglichkeit weiter und großer Wölbungen aus, welche die nordiſche Gotik an die Hand gab; namentlich ſeitdem die Predigerorden der Franziskaner und Dominikaner nach geräumigen Gotteshäuſern verlangten. Aber man wollte weder die Mauern auflöſen, wodurch die Wandmalerei aus den Kirchen verdrängt worden wäre, noch den Turm, der abſeits ſtehen blieb, in den Hauptbau einbeziehen — eben um dem Zwang zum Vertikalen zu entgehen. Die bedeutendſten Denkmäler der italieniſchen Gotik, die Doppelkirche S. Franceſco zu Aſſiſi (deren Unterkirche noch romaniſche Formen aufweiſt), der Dom und S. Croce in Florenz (beide von Arnolfo di Cambio begonnen, der Dom 1296), der Dom von Siena (wie der in Florenz mit Schichtwechſel von weißem und ſchwarzem Marmor am Außenbau) und der von Orvieto mit dem prunkvollen Schmuck ſeiner Weſtfaſſade, die Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig und die unvollendet gebliebene S. Petronio in Bologna — ſie alle unterſcheiden ſich durch prinzipielle Abweichungen von den gleichzeitigen Bauten jenſeits der Alpen. Am meiſten Berührungspunkte mit dem franzöſiſchen und dem deutſchen Geſchmack, der hier durch deutſche Architekten auch direkt eingeführt wurde, zeigt der im hellen Glanze weißen Marmors ſtrahlende Dom von Mailand durch die Unzahl ſeiner ſpitz auslaufenden Türme und Fialen und die kaum überſehbare Üppigkeit ſeines dekorativen und Skulpturenſchmuckes; aber auch hier fehlt das Aufwärtsſtreben, das Ragende, das für den Norden charakteriſtiſch iſt: die ganze Maſſe dieſes ſpätgotiſchen Bauwerkes ſenkt ſich in breiter Lagerung auf den Boden.

Nicht minder eigenartig tritt die Gotik in Italien beim Profanbau auf. Die Rathäuſer, an erſter Stelle der Palazzo Vecchio in Florenz und der Palazzo pubblico in Siena, treten wie Stadtfeſtungen auf, mit herausgebautem Zinnengeſchoß und hochragendem, trotzigem Turm. Ihnen ſchließen ſich die „Wohntürme" an, die den unſicheren Zeiten des Mittelalters ihre Entſtehung danken. Neben dem Palazzo vecchio vertritt in Florenz der Bargello, früher die Reſidenz des Podeſtà, die bürgerliche Gotik. Eine beſondere Ausbildung erfährt dann der Geſchmack des endenden Mittelalters in Venedig, das ſeine vom Orient belebte Phantaſie zu Hilfe ruft, um die Motive des Spitzbogens und des Maßwerks am Dogenpalaſt und an den durch die Märchenſtadt verſtreuten Palazzi der Patrizier völlig neuen und originellen Wirkungen zuzuführen. Der Dogenpalaſt zeigt in den offenen Hallen ſeiner beiden unteren Stockwerke eine klare, von reifem Kunſtverſtand beherrſchte Gotik; darüber aber erhebt ſich der maſſige Oberbau, der mit ſeinen farbigen Marmorplatten an die Flächendekoration der Mohammedaner erinnert.

Auch die Privatpaläste lassen in den offenen Mittelhallen, mit denen die Stockwerke auf die Kanäle herabgrüßen, in dem Zierwerk ihrer Säulenarkaden und in dem ausdrucksvollen Schmuck der geschlossenen Flächen, die rechts und links damit kontrastieren, Erinnerungen an den Orient lebendig werden.

Auch in der gotischen Zeit stehen Plastik und Malerei durchaus unter der Herrschaft der Architektur. Die Kathedralen und Dome können der Mitarbeit der Bildhauer nicht entraten, und die großartigsten Werke der gotischen Plastik, wie die Darstellung des Jüngsten Gerichts am Hauptportal der Kathedrale von Reims, wie die Bildwerke an der Fassade des Straßburger Münsters und im Chor des Kölner Domes, lassen erkennen, zu welcher Leidenschaft und Eindringlichkeit der Charakteristik man durch das Studium der Natur und über sie hinaus gelangt war. Die Grabdenkmäler der Kirchen, in den Boden eingelassene Platten aus Stein oder Bronze, oder die Sarkophage mit den ruhenden Porträtfiguren der Verstorbenen, die Holzschnitzereien der Altarschreine, mit farbiger Bemalung und mit Gold geziert, die Erzeugnisse des edlen Kunsthandwerks, vor allem die Reliquienschreine, Kelche und Monstranzen der Kirchen, kommen hinzu, um uns einen Einblick in die umfassende Kunstkultur des Mittelalters zu geben. Die Motive der gotischen Architektur werden auch hier überall angebracht. Die vertikalen Tendenzen der Baumeister spielen sogar mit hinein in die Bildnerei der spätgotischen Zeit, da die Gestalten in der Längsstreckung ihrer Körper, in der komplizierten Berechnung der Gewänder, in der Gebundenheit ihrer Bewegungen sich den Gesetzen der Baukunst unterordnen, um gerade hieraus die Steigerung ihres Ausdrucks zu gewinnen.

Auch die Malerei gibt Kunde von diesem Einfluß der Architekten. Sie wandte sich im Norden vor allem den Glasfenstern zu, da sie von den Mauern und Wänden vertrieben war; dafür entwickelte sich die Glasmalerei im 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland zu wunderbarer Höhe. Die Szenen der Bibel und der Legende wurden mit den Mitteln glühender und leuchtender Farben vorgetragen, deren Intensität das eindringende Sonnenlicht teils dämpfte, teils verdoppelte. Wie eine Himmelsversprechung und eine Hoffnung auf künftige Zeiten der Schönheit und Herrlichkeit glänzte dieses farbige Licht in den feierlichen Dämmer der gewölbten Räume. Daneben blühte die Miniaturmalerei, welche die Handschriften der Gebetbücher, der Bibeln und weltlichen Dichtungen der Zeit zierte. Frankreich ging auch hier voran, Deutschland (die Manessesche Handschrift mit den Gedichten der Minnesänger in Heidelberg) und die Niederländer folgten. Italien aber, das sich in der Architektur die Möglichkeit großer monumentaler Malereien gewahrt hatte, sollte bald in der Kunst der Farbe, wie in der Kunst überhaupt, die Führung abermals an sich reißen. Aus der mittelalterlichen Gebundenheit erwuchs hier, in der fruchtbaren toskanischen Landschaft, zu neuem Lichte frei emporragend, die glorreiche Kultur des Altertums wieder erweckend, die Blume der Renaissance.

Andrea Pisano, Bronzerelief vom Florentiner Baptisterium

Die Frührenaissance

Um das Jahr 1400 steigt am Horizont des Abendlandes die Sonne einer neuen Kultur und einer neuen Kunst herauf. Es beginnt das Zeitalter, in dem sich die Formen der mittelalterlichen Weltanschauung und Lebensführung auflösen, um neuen Bildungen Platz zu machen. Der metaphysische Dämmer, in dem die abendländischen Völker seit dem Verfall des Römerreichs dahingelebt hatten, sinkt nieder, und im hellen Licht des Tages erhebt sich, allmählich erst zum Bewußtsein erwachend, die menschliche Persönlichkeit. Die Umwälzung beginnt an allen Orten zugleich. Es ist die Zeit, da sich die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse von Grund aus umgestalten; eine Zeit voll neuer Kräfte, die sich noch nicht in geregelten Bahnen bewegen. Und mehr und mehr rückt zur Herrschaft die zügellose, ungebändigte Freiheit des Individuums vor, die sich in der äußeren Geschichte dieser Periode ebenso zeigt wie in den Denkmälern der Literatur und der bildenden Künste. Der Mensch selbst und sein Verhältnis zur Natur wird das ewige, einzige Thema, das nun von Denkern und Dichtern, von Philosophen und Pädagogen, von Malern und Bildhauern durchdacht und erörtert wird. Der Einzelne taucht nicht mehr unter in die große Herde, die allein zur größeren Ehre Gottes auf Erden lebt und wandelt, sondern es wird ihm sein Eigenrecht zugesprochen, das er sich immer tapferer

und immer entschlossener erkämpft. So lösen sich aus dem Typischen, das der Kunst des Mittelalters anhaftet, so sehr auch das Genie der Künstler das Individuelle zu Worte kommen ließ, die Einzelgestalten von bestimmten Charakteren der äußeren Erscheinung wie des inneren Lebens. Der Blick schärft sich und dringt unbefangen, ohne Vorurteile und andere Fesseln, in die Wahrheit des Daseins und der Welt, wie der geschärfte Geist der Wissenschaft den Gesetzen des Kosmos gieriger und erfolgreicher nachspürt als bisher. So wächst eine Kunst heran, die in einem Neuschaffen der Wirklichkeit ihr Ziel und ihre Freude sieht. Die Kirche, Jahrhunderte lang fast die einzige Nährmutter der Kunst, bleibt auch jetzt noch ihre Beschützerin; aber in ihr selbst gärt es zu sehr, als daß sie ihre Diener und Helfer noch in die alten Formen bannen könnte. Und neben der Kirche treten alsbald neue Kräfte auf, um die Kunst zu stützen: die Fürsten, die ihre autokratische Weltmacht neu begründen, die Städte, deren Bürger zum Selbstbewußtsein erwachen. Entdeckungen und Erfindungen von ungeahnter Großartigkeit geben dem Dasein ein anderes Antlitz und ein anderes Tempo. Man zieht übers Meer und findet unbekannte Länder der endlich als Kugel erwiesenen Erde. In der Mitte des Jahrhunderts taucht die Buchdruckerkunst auf, die den geistigen Verkehr der Zeitgenossen wie der Generationen untereinander in völlig neue Bahnen leitet. Ein großer Jubel geht durch die Menschheit, die ihr Leben erweitert und bereichert sieht, ein Stolz erfüllt sie über ihre Taten und ihre Stellung auf dem Planeten, dessen Art sie jetzt erst zu erkennen glaubt. Die große, starke Hierarchie des Mittelalters, die alle Völker der Christenheit unter dem Zeichen des katholischen Glaubens zusammenhielt, zerfällt, und während die Kirche selbst nicht weniger als eine Revolution erlebt, die sie in den Grundfesten erschüttert und für alle Zukunft einen Riß in ihren stolzen Bau bringt, sondern sich die Nationen schärfer voneinander ab, um in der Ergründung und Befestigung individueller Eigenarten ihre spezifische Volkskraft zu entwickeln.

Wenn wir von den Werken der gotischen Zeit zu den Schöpfungen dieser neuen Epoche hinüberschreiten, so ist es, als wenn auf Gemälden wie Skulpturen die menschlichen Gestalten ihre alte Gemeinschaft aufgeben. Sie trennen sich von der Geschlossenheit der großen Masse. Ihre Gesichter nehmen persönliches Leben an, ihre Bewegungen werden natürlicher, wahrer, allerdings auch irdisch-gebundener. Das Feierliche weicht von ihnen; sie werden Brüder und Schwestern derjenigen, die sie schufen, und derjenigen, die sie nun bewundern. Die tiefer bohrende Beobachtung der Natur bringt allmählich neue Kenntnis von den Gesetzen der Perspektive, von der Landschaft, den Pflanzen und den Tieren. Ein neues, starkes, gesundes Geschlecht, das von unerhörtem Lebenswillen überschäumt, spiegelt sich in den künstlerischen Offenbarungen einer glücklichen Zeit, der die genialen schöpferischen Naturen wie durch einen Zauber in Fülle zuströmen. Auch die Künstlerpersönlichkeiten heben sich mehr und mehr voneinander ab. Die Lebenswerke der Einzelnen individualisieren sich,

Giotto, Tod des heiligen Franziskus. Fresko in der Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz

es beginnt die Künstlergeschichte, die mit der Geschichte der neueren Kunst parallel läuft.

Der Mutterschoß der antiken Erde erweist in dieser Periode noch einmal seine alte Fruchtbarkeit. Italien, das in den Jahrhunderten des Mittelalters aufgehört hat, das Zentrum der Kulturwelt zu sein, das aber, in der Achse des Mittelländischen Meeres gelegen, jetzt die große Durchgangsstraße des beginnenden völkerverbindenden Welthandels bildet, übernimmt in der Kunst die Führung. Es war nur natürlich, daß man sich bei dem Erwachen des neuen Lebensgefühls, das auf das Diesseits gerichtet ward und mit der transzendentalen Mystik des Mittelalters brach, hier wieder der großen Zeit erinnerte, die vor den Zerstörungen der Völkerwanderung lag. Die Kunst des Römertums, die Antike, war der Ausdruck dieser Vergangenheit gewesen, und mit inbrünstiger Liebe wendet man sich ihren lange vergessenen oder gar verachteten Werken wieder zu. So verbindet sich das „Rinascimento" der italienischen Kunst zugleich mit einem Wiederaufleben der Antike; nicht in dem Sinne, daß hier der Ausgangspunkt der ganzen Bewegung ruht und die Nachahmung der wiederaufgenommenen Kunst des Altertums die Richtlinien angibt, sondern so, daß die Antike als Stütze und Hilfe herangeholt wird, um ein Zeitalter, das sich dem Altertum in der Freiheit der Lebensauffassung und in der Freude an der Weltschönheit verwandt fühlt, in seinen künstlerischen Äußerungen zu fördern. Dann freilich, in einer zweiten Etappe der Renaissancebewegung, wird die Klarheit und Harmonie der Antike bewußt herangeholt, um den stürmisch daherbrausenden Realismus der neuen Kunst in Schranken zu lenken und mit der Lebendigkeit und Natürlichkeit die Ideale einer gesteigerten Schönheitsexistenz zu verbinden.

Die Anfänge der großen Strömung, die im 15. Jahrhundert zu einer unvergleichlichen Blüte der italienischen Kunst führen sollte, weisen freilich weit zurück, bis an das Ende des 13. Jahrhunderts, da der Genius Dantes aus dem engen Bezirk der mittelalterlich-scholastischen Dichtung unmittelbar auf die ragende Höhe der Weltpoesie führte, wo eine kunstvoll gefaßte neuitalienische Sprache die Werke Homers und Vergils brüderlich grüßte. Zugleich hatten gewaltige Ereignisse, wie die Erscheinung des heiligen Franziskus von Assisi, die schon bei Dante ihr Echo fand, das geistige Leben Italiens aufgewühlt. Ein heißer Strom von Forderungen, Wünschen und Ahnungen durchzog die Nation. Und unter solchen Einwirkungen erhob sich nun auch die Kunst zu neuen Formen. Von Anfang an ist es das Tal des Arno, die fruchtbare Landschaft von Toskana, wo die Entscheidungen sich vorbereiten und gefällt werden. Pisa und Florenz, die stolzen Rivalinnen, stehen auch hier im Wettbewerb einander gegenüber, und die großen Persönlichkeiten, welche die neue Blüte der Plastik und der Malerei ankündigen, weisen auf diese beiden Städte.

Die Plastik gehört der Seemacht an der Mündung des Arno: Niccolo Pisano (um 1206 bis etwa 1280), ein Sprößling aus süditalienischem Geschlecht, führt den Umschwung herbei. Niccolo ist noch vielfach in überlieferten Unbeholfenheiten befangen, und wir erkennen deutlich die Fäden, die ihn mit der älteren Kunst verbinden; sogar Motive der romanischen Bildnerei kehren bei ihm gelegentlich noch wieder. Aber in seinen Hauptwerken, vor allem in seiner berühmten Kanzel des Baptisteriums zu Pisa (1260) mit ihren fünf großartigen Reliefdarstellungen der Geschichte Christi (Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und Jüngstes Gericht), sodann in seiner ähnlichen Kanzel im Dom von Siena und in der Kreuzabnahme über dem Seitenportal des Domes von Lucca, hat er gezeigt, wie er die Vortragsart der früheren Zeit durch eine freiere und größere Anschauung des menschlichen Daseins, durch eine imposante Beherrschung des Körperlichen und eine hoheitsvolle Klarheit der Komposition überwand. Manche Einzelheiten, namentlich seine Madonna und sein Hohepriester, aber auch andere Menschengestalten sowie die Pferde, die er anbringt, sind offensichtlich antiken Vorbildern von Sarkophagen entlehnt; endlich sprechen hier die Einflüsse seiner Heimat Apulien mit, wo unter dem Hohenstaufenkaiser Friedrich II. schon eine Anlehnung an die Antike programmatisch gesucht wurde. In Pisa aber erst fand Niccolo die Stätte seines Wirkens, fand er Genossen und Schüler, die weit im Umkreise die neue Kunst zu Ehren brachten. Und hier ward sein bedeutendster Nachfolger sein eigener Sohn, Giovanni Pisano (um 1250 bis nach 1320), der des Vaters Art in glänzender Weise fortführte und ergänzte. Auch Giovanni hält sich in der großen Kette der Überlieferungen, das Herbe und Krause der Gotik klingt oft genug in die temperamentvolle Freiheit seiner Schöpfungen hinein. Aber ein Sohn der neuen Zeit ist er allein schon durch die stürmische Leidenschaft, die in seiner Darstellung des bethlehemitischen Kinder-

mordes an der Kanzel von San Andrea zu Pistoja (1301) lebt. Von der monumentalen Ruhe steigt Giovanni zu dramatischer Lebendigkeit auf; seine zahlreichen Madonnenstatuen wie seine Sibylle am Dome zu Siena und seine Arbeiten an dem Brunnen des Marktplatzes von Perugia, an dem er mit seinem Vater Niccolo zusammen arbeitete, geben den Beweis dafür. Der dritte dieser großen Heroldgruppe: Andrea Pisano (1273 bis 1349), ein Schüler Giovannis, geht von dem Temperament seines Lehrers wieder zur Ruhe und Gehaltenheit Niccolos zurück, ja, er übertrifft in der klugen Zurückhaltung der Komposition auch den Altmeister. In seinen wunderbaren Bronzereliefs an der südlichen Tür des Florentiner Baptisteriums (1330 vollendet) mit den Erzählungen aus der Geschichte Johannes des Täufers, in seinen steinernen Flachbildern der menschlichen Künste und Tätigkeiten am untersten Sockelstreifen des Florentiner Campanile beschränkt er sich in der Zahl der Personen wie in der Linienanordnung des Ganzen auf die sparsamste Knappheit.

Giotto, Die Flucht nach Ägypten
Fresko in der Kirche Madonna dell'Arena zu Padua

Denn hier hat die toskanische Bildhauerkunst schon den milden und klärenden Einfluß eines der größten Genies erfahren, welche die Geschichte der Kunst je hervorgebracht: den Einfluß Giottos. Der Geist Dantes, mit dem ihn persönliche Freundschaft verband, ist in den Werken dieses Malers zum zweitenmal lebendig geworden. Er war es, der die Kunst der Farbe aus der Gebundenheit der byzantinischen Malerei löste, der an Stelle der großen und geheimnisreichen Feierlichkeit Natur und Bewegung einsetzte. Keiner von den Künstlern, die vor Giotto di Bondone (etwa 1266—1337) an diesen Fesseln gerüttelt hatten, wie der Florentiner Cimabue, der bis ums Jahr 1300 lebte und wohl der größte Vorgänger Giottos selbst war, gelangte in die

volle Freiheit. Jetzt fallen die Mauern. Der ideale Goldhintergrund weicht und läßt den Himmel sehen, der auf lebendig bewegte Menschengruppen herunterblickt. Doch das, was von der Tradition früherer Kunst noch fruchtbar und bedeutungsvoll war, wird dabei nicht über den Haufen geworfen; wie bis ins 19. Jahrhundert hinein das große Gesetz der Entwicklung bestehen blieb, daß sich die Neuerungen nicht „vulkanistisch", um mit Goethes zweitem Faust zu sprechen, nicht durch radikale Zerstörungen durchsetzen, sondern in langsam-organisch folgerichtiger Weiterbildung des Überkommenen. So übernahm Giotto von der älteren Art die heilige Ruhe und monumentale Majestät der Schilderung bei Vorwürfen, die sich weit vom Alltagsleben erhoben. Wenn er seine Fresken vom Leben des heiligen Franziskus in der Oberkirche des großen Gotteshauses zu Assisi und in der Capella Bardi in S. Croce zu Florenz oder von der Geschichte Christi in der Kirche Capella dell' Arena zu Padua malte, so bleibt diesen Szenen die bezwingende Würde gewahrt, mit der die Gotik solche Motive auszustatten wußte. Aber zugleich werden sie nun mit einer im Innersten empfundenen lebendigen Bewegtheit erfüllt. Die Gestalten leben miteinander und wirken aufeinander, wie große, sorgsam betonte Umrisse sich zeichnerisch zu wundervollen Harmonien zusammenfügen, und wie die Farbe in blassen Freskotönen jedem einzelnen Bilde und dem ganzen Zyklus selbst eine großartige Einheit verleiht. Giotto hat ganz Italien durchzogen. Nicht nur in Florenz, in Assisi und Padua, auch in Rom, in Neapel, in Mailand, wahrscheinlich auch in der Papstresidenz des Schisma, zu Avignon, war er tätig. Überall hat er die Spuren seines Wirkens zurückgelassen und die jüngere Generation der Maler hinter sich hergezogen. Er führte sie zu jener milden, zwischen Anmut und Hoheit wandelnden Kunst des Erzählens, die der Frührenaissance das Gepräge gibt. Ist er auch noch nicht zu so völliger Freiheit des Ausdrucks gelangt wie die Späteren, tragen die Gesichter seiner Menschen auch in ihrem langen Oval, in ihren geradlinigen Brauen, ihren charakteristischen Mund- und Nasenformen noch typische Züge, die von fern an die byzantinische Manier erinnern, ist er gleich noch kein souveräner Beherrscher der Perspektive und der Anatomie, begnügt er sich in der Landschaft noch mit bescheidenen Andeutungen, so war der Fortschritt, den er erreichte, doch ein so ungeheurer, daß von seinem Auftreten an eine neue Epoche zu datieren ist.

Auf den Schultern Giovanni Pisanos und Giottos erhebt sich die gesamte Kunst des 14. Jahrhunderts. Rings gibt es in der Malerei und Plastik ein Wachsen und Steigen, das gerade in seiner Langsamkeit die Garantie künftiger Blüte in sich trägt. Die Bildhauerkunst hatte zuerst die Führung; durch Giottos übermächtige Persönlichkeit geht sie nun an die Malerei über, und seine Nachfolger in Florenz, wie T a d d e o und A g n o l o G a d d i, B e r n a r d o D a d d i und vor allem A n d r e a O r c a g n a (gest. 1368), der Meister des Paradiesbildes in der Strozzi-Kapelle zu S. Maria Novella in Florenz, sowie seine Nebenmänner: die Maler von S i e n a, an ihrer Spitze

Duccio di Buoninsegna, Maria mit Christuskind und Engeln
Gemälde in der Domopera zu Siena

der Schöpfer des Sieneser Dombildes (1310): Duccio di Buoninsegna (von 1282 bis zu seinem Tode 1320 nachgewiesen), sorgen für die dauernde Macht der Giotto-Schule. Dabei zeigt sich doch auch jetzt schon die Abwandlung der allgemeinen Bewegung durch die Eigenart der einzelnen Städte. Die Florentiner Malerei ist vor allem ausgezeichnet durch die Kraft der Zeichnung, durch die Bestimmtheit und Größe der kompositionellen Synthese. Die Sienesen streben mehr nach einer zarteren Empfindung und, im Gegensatz zu dem linearen Grundgehalt der Florentiner Malerei, nach einer reicheren und helleren Farbigkeit. In Pisa wiederum ist es die schöpferische Phantasie, durch die das bedeutendste Gemälde aus dem 14. Jahrhundert: „Der Triumph des Todes" im Campo Santo überrascht, an dessen Bau Giovanni Pisano beteiligt war. Wir wissen nicht, wer dies grandiose Schicksalsbild mit seinen Nebengemälden, der Hölle und dem Jüngsten Gericht, auf die

Wand des Friedhofkreuzganges gemalt hat, dessen gesamte Bilderreihe erst im 14. Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli vollendet worden ist. Aber wir fühlen die Wucht und die Macht der Erfindung in diesen Schilderungen, die wohl grausige Erinnerungen an verheerende Seuchen festhalten und nun darstellen, wie eine Megäre des Todes (im 19. Jahrhundert hat sich Böcklin wiederholt von ihr anregen lassen) mit ihrer Sense mitten in die Holdheit und den Frieden einer vornehmen Gesellschaft fährt, wie Teufel und Geister der Vernichtung die Menschen dahinmähen, wie eine reich geschmückte Jagdgesellschaft in bergiger Landschaft auf ihrem Ritt zu ihrem Entsetzen plötzlich offene Särge vermoderter Leichen vor sich sieht. Was diesen Werken, ähnlich wie anderen gleichzeitigen Allegorien, den großartigen Eindruck sichert, ist, daß das Phantastische sich unmittelbar mit Gestalten und Szenen der Gegenwart verbindet. Es ist dieselbe Freude an der Buntheit und Mannigfaltigkeit des Lebens, die sich ausspricht, wenn die Maler die Geschichten der Bibel und Legende in naiver Anschaulichkeit als Ereignisse ihrer Epoche schildern, die sie mit wunderbarem Takt aus dem Alltäglichen zu höherer Bedeutung aufsteigen lassen.

Damit war die Grundlage geschaffen, auf der sich nun im 15. Jahrhundert der Wunderbau der Frührenaissance erhebt. Alle Künste wirken zusammen, um zu diesem glorreichen Ziel zu gelangen. Malerei, Plastik, Architektur und Kunsthandwerk reichen sich die Hand zum Bunde. Sie alle streben aus ihren engeren Provinzen zum Gipfel empor, getragen von einer vertieften Erkenntnis ihrer Grenzen und ihrer Mittel. Aber erst durch die innige Verschmelzung ihrer Taten ward die gewaltige Kunstkultur geboren, der kein späteres Jahrhundert ein Gleiches an die Seite zu stellen hat. Denn alles, was hier geschaffen wird, geht hervor aus der nie genug zu bewundernden Sicherheit eines künstlerischen Gefühls, einer Empfindung für Form und Farbe, für Linie und Masse, für Material und persönliche Arbeit, und alles quillt unmittelbar aus dem Leben der Zeit heraus, das die Führer des Volkes sich selbst zum Kunstwerk formen. Es ist die Zeit der Tat, der unersättlichen Gier nach Macht und Größe und Reichtum dieser Erdenwanderung. Alle Ströme aus dem Felsen der Welt zu schlagen, ist die Sehnsucht dieser Menschen, die eine romantische Lust an Krieg und Sieg, an Kampf und Abenteuer mit dem antiken Ideal einer Existenz in Schönheit durchtränken. Auch die Künstler, die jetzt auftreten, stehen nicht abseits vom Leben oder ihm gar feindlich gegenüber, wie spätere Zeiten es oft gefügt haben, sie sind selbst Söhne der Zeit, genährt mit ihrem Blut, Genossen und Freunde der Fürsten und Heerführer, der mächtigen Patrizier und der Volksmassen. Und wie sie mit ihrem geistigen Auge das ganze Treiben der Epoche umfassen, in sich saugen und aus solchen Quellen ihre schöpferische Kraft ziehen, so suchen sie auch den ganzen Umkreis der Phantasiearbeit zu beherrschen. Die scharfen Berufsgrenzen zwischen den Kunstländern verschwinden, der Maler wird zum Bildhauer, zum Architekten, zum Kunsthandwerker. Viele, namentlich unter

Der Triumph des Todes. Allegorisches Fresko im Campo Santo zu Pisa

den Florentiner Malern, gehen aus dem Goldschmiedehandwerk hervor, und es ist ihr Ehrgeiz, mit gleicher Feinheit den Halsschmuck für eine schöne Frau, das Bildwerk einer Kanzel, die Konstruktion einer Kirche oder eines Palastes oder die Farbendichtung eines Gemäldes zu erfinden. Ja, sie treten auch ins öffentliche und staatliche Leben über, entwerfen Festungen und Geschütze, sind Hofleute und Kavaliere, werden in Krieg und Frieden zu diplomatischen Sendungen verwertet, sind selbstbewußte, von ihren Pflichten erfüllte und begeisterte Bürger ihres engeren Staatswesens. Es taucht das neue Geschlecht der uomini universali auf, die nichts mehr von der Handwerker- und Zunftmanier der älteren Zeit an sich haben, sondern wahrhaft auf den Höhen des Lebens dahinwandeln, anteilnehmend an den Vorgängen, die das Schicksal des Volkes bestimmen. Ihr letzter großartiger Vertreter ward Lionardo da Vinci; zu ihren ersten gehört Leon Battista Alberti (1404—1472), der vor allem in seinem berühmten Traktat über die Kunst das ästhetische Programm der Renaissance, ihr gleichzeitiges Streben nach Naturwahrheit und Harmonie der Wirkungen in klaren Formulierungen zusammenfaßte.

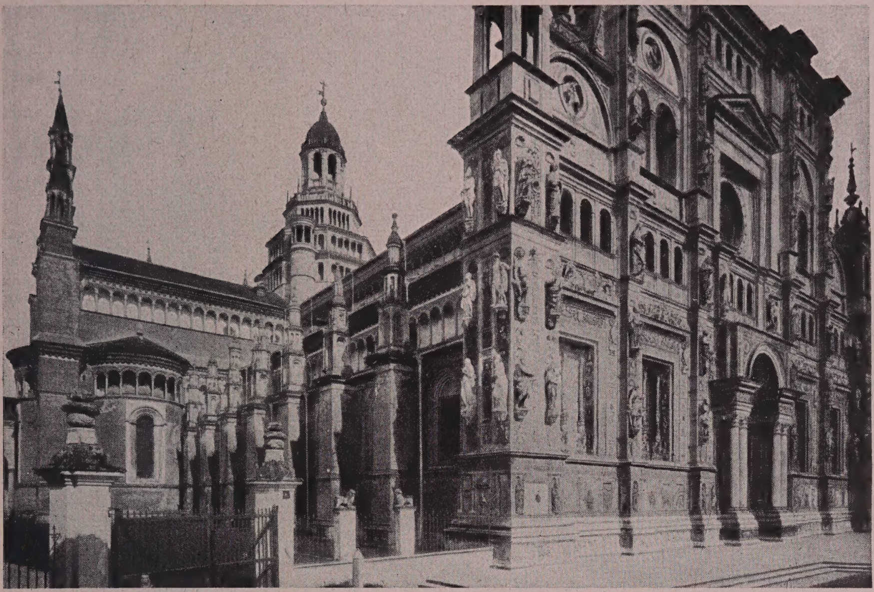
Die Architektur ist es vor allem, die Kunst und öffentliches Leben verbindet. Das Machtbewußtsein von Fürsten und Kommunen, von Päpsten und Mönchsorden will sich in weithin sichtbaren Schöpfungen aus dauerndem Material offenbaren. Und wie die Baukunst von der Plastik und von der Malerei neue Anregungen empfängt, weil diese Künste, von neuem Lebensgefühl geschwellt, auf die Antike zurückgreifen, so wird sie selbst für Maler und Bildhauer eine Anregerin zu neuen Taten, da sie an die Stelle der gotischen Formen andere ästhetische Gedanken und Systeme setzt, da sie wieder für freie und große Wandflächen, für helle, festliche Räume sorgt, für die unter der Herrschaft der gotischen Gewölbekonstruktion kein Platz war. Schon Giotto sehen wir als Architekten tätig, er hat an dem großen Bauwerk der Florentiner, an ihrem Dom, gewirkt und in diesem Amte den Glockenturm entworfen, dessen Bildhauerschmuck dann Andrea Pisano begann. Nicht minder darf der größte unter Giottos Nachfolgern am Dombau einen Platz unter den uomini universali beanspruchen: Filippo Brunelleschi (1377—1446), Goldschmied und Bildhauer, Ingenieur und Architekt in einer Person. Er ist der Meister, der das viel bestaunte Wunderwerk der Domkuppel nach langen, ergebnislosen Versuchen endlich fertigstellte. Der moderne Reisende, der von der Kunst der Ingenieure freilich noch andere Leistungen gewöhnt ist, ganz zu schweigen von den Umwälzungen seit der Einführung des Eisens in die Architektur, pflegt von Brunelleschis Ruhmestat enttäuscht zu sein. Er denkt nicht an die ungeheure Arbeit, die hier geleistet ist, um die Konstruktion der acht Gewölberippen, welche die Laterne so kräftig zusammenfaßt, von dem Tambour emporstreben zu lassen. Das ist ein Meisterstück der Technik für das 15. Jahrhundert, ohne dessen anfeuerndes Beispiel keine einzige der späteren Kuppeln der Welt entstanden wäre. Fast noch wichtiger aber ist der wunderbare

Choransicht des Domes von Florenz

Rhythmus dieser Linien, die das hohe Gewölbedach über dem Mittelpunkt des Florentiner Doms umschreiben. Und dieser Rhythmus ward den Baumeistern der Renaissance zum Muster und zum Ideal. Anders als die Gotik, die mit hochragenden Turmspitzen Wolken und Himmel berühren wollte, daß ihre Bauwerke wie warnende Finger sich in die Lüfte streckten, sucht der kultivierte Geist der italienischen Baumeister nun nach geschlossenen, ebenmäßigen Harmonien. Das wird der Ausgangspunkt der ganzen Renaissance-Architektur. Nicht eine sklavische Anlehnung an die Antike hat man versucht, sondern man wußte, daß man sich dem Geiste des Altertums viel besser näherte, wenn man den Sinn seiner Bauwerke begriff und die vollendete Klarheit in der Beherrschung der Massen und Flächen und Verhältnisse in die jüngere Zeit zu übertragen suchte. Darum finden wir nirgends Kopien von antiken Säulenhallen, Giebeln und Gebälken, sondern völlig neue und selbständige Bildungen von einfachem, sofort erkennbarem Grundriß, am liebsten zentrale Bauanlagen, die mit einer Kuppel gedeckt sind und das Motiv des römischen Pantheons eigenartig fortentwickeln. Nur dekorative Details, wie Säulen, Pilaster, Kapitelle und andere Schmuckelemente, werden der Antike unmittelbar entlehnt; aber in den Systemen der Säulenstellung und -anordnung ist man bereits wieder durchaus selbständig. Brunelleschi hat bei seinen mannigfachen Kirchenbauten, namentlich in der Familienkapelle der Pazzi im Klosterhof von S. Croce zu Florenz, die Musterbeispiele dieser Frührenaissance-Architektur geschaffen, und er hat ferner in seinen großartigen Entwürfen für den Palazzo Pitti das wichtigste Beispiel des neuen Florentiner Palaststils

Palazzo Pitti in Florenz, erbaut von Brunelleschi

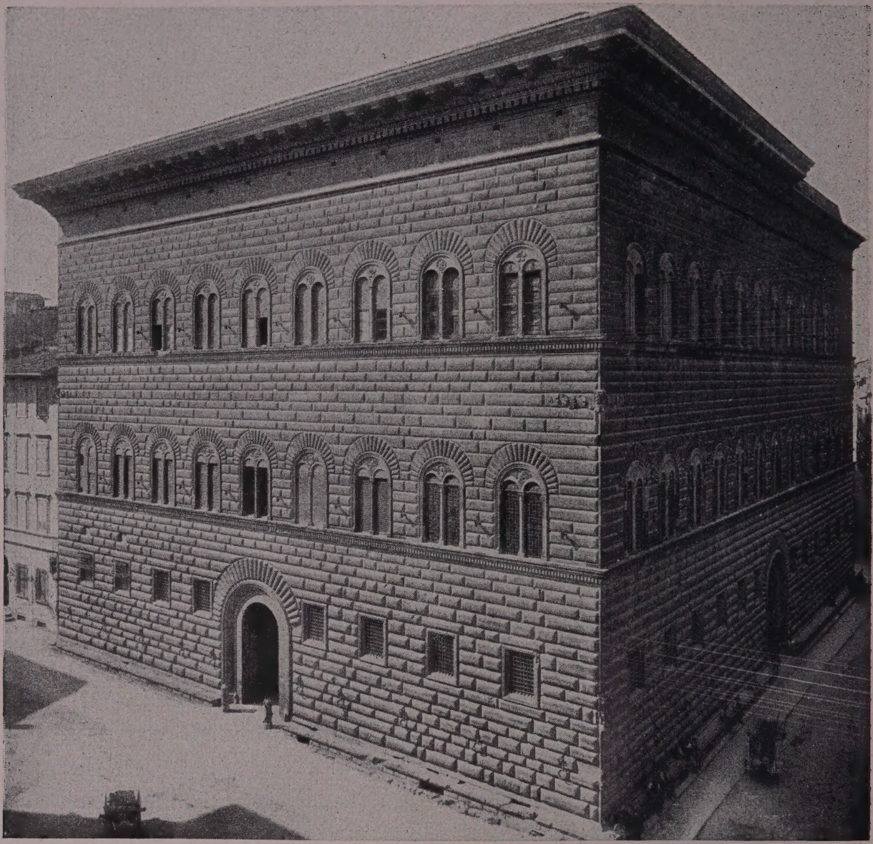
geliefert. Dieser toskanische Profanbau entwickelte sich organisch aus mittelalterlichen Festungs- und Burgenformen. Seine Fassaden scheinen weniger ein Wohnhaus als einen Wehr- und Trutzbau zu umkleiden, so stolz und drohend sind ihre Steinquadern gefügt, die im Erdgeschoß ihre Blöcke nur roh behauen (Rustika) aufeinandertürmen. Brunelleschis Pitti verzichtet auf jeden dekorativen oder ornamentalen Schmuck, er will nur durch das Gefüge dieser steinernen Massen wirken; ihr Eindruck wäre vielleicht noch wuchtiger, wenn die im ursprünglichen Plane vorgesehenen Prinzipien des Gesamtumrisses nicht nach dem Tode des Meisters verändert worden wären. Auch die beiden anderen klassischen Beispiele des Florentiner Palastbaus, der Palazzo Medici (heute Palazzo Riccardi) von Michelozzo di Bartolommeo (1396 bis 1472), dem jüngeren Gehilfen Brunelleschis, wie der herrliche Palazzo Strozzi, den der Bildhauer Benedetto da Majano 1489 begonnen haben soll, und den Simone Cronaca vollendete, verzichten auf alle schmückenden Einzelheiten. Gemeinsam sind diesen Palästen die trotzige Wucht des Aufbaus, die flachen Einschnitte der Maueröffnungen, die halbkreisförmig geschlossenen Fenster der oberen Stockwerke, zwischen denen ruhige Mauerflächen sich breit hinziehen, und das ausdrucksvoll hervortretende, schlichte, doch stark profilierte Kranzgesims des oberen Abschlusses. In lebhaftem Kontrast zu dem festungsmäßigen Außenbau stehen dann die Höfe mit ihren anmutigen Säulenumgängen und ihrem reicheren Schmuck, der nur allmählich auch auf die Fassade übergreift. Die vertikalen Gliederungen, die in den Höfen durch Säulen und Pilaster mit den stark betonten Horizontalen des Außenbaues kontrastieren, führt erst Alberti, den wir schon nannten, an den Fronten



Die Certosa bei Pavia

ein (Palazzo Rucellai und Fassade von S. Maria Novella in Florenz), indem er zugleich andere, reicher ausgestattete Zierglieder, wie kannelierte korinthische Pfeiler, Bögen und Wölbungen mit Kassettenfüllung, verkröpfte Gebälke usw. einführte, also an Stelle der strengen Ruhe lebhaftere Formen-Variationen setzte, oder auch (wie bei S. Francesco in Rimini und bei S. Andrea zu Mantua) antike Muster bewußt und mit Betonung wirkungsvoll nachbildete. Die Nachfolger Albertis, in Florenz vor allem das Brüderpaar San Gallo, Giuliano (1445—1516) und Antonio (1455—1534), die allerdings beide schon ins Cinquecento hinüberweisen, und der Dalmatiner Luciano da Laurana, der Erbauer des weitgerühmten Herzogschlosses von Urbino, gingen dann auf diesem Wege weiter. Der Schmuck wird mannigfaltiger, die Rustika schwindet, und die antikisierenden Formen, die im 16. Jahrhundert die Macht völlig an sich rissen, treten immer entschiedener in den Vordergrund. Bis um die Mitte des Jahrhunderts bleibt Florenz die Führerin. Auch die prächtigen Bauten, die der Bildhauer Bernardo Rossellino (1409—1464) in Pienza, der Heimatstadt Pius' II., aufführte (der Bischofspalast, Palazzo Piccolomini u. a.), oder die Arbeiten seines Schülers Giuliano da Majano, der Dom von Faenza und die Porta Capuana zu Neapel, beweisen den Einfluß Brunelleschis und seiner Lehre.

Erst nach 1450 rücken die anderen Provinzen Italiens nach. Namentlich der Norden entfaltet nun, weniger durch den Reichtum und die Schönheit der Gliederung und den großen Stil in der Beherrschung der Flächen und Massen als durch eine bedeutende Erfindungskraft im Dekorativen, eine

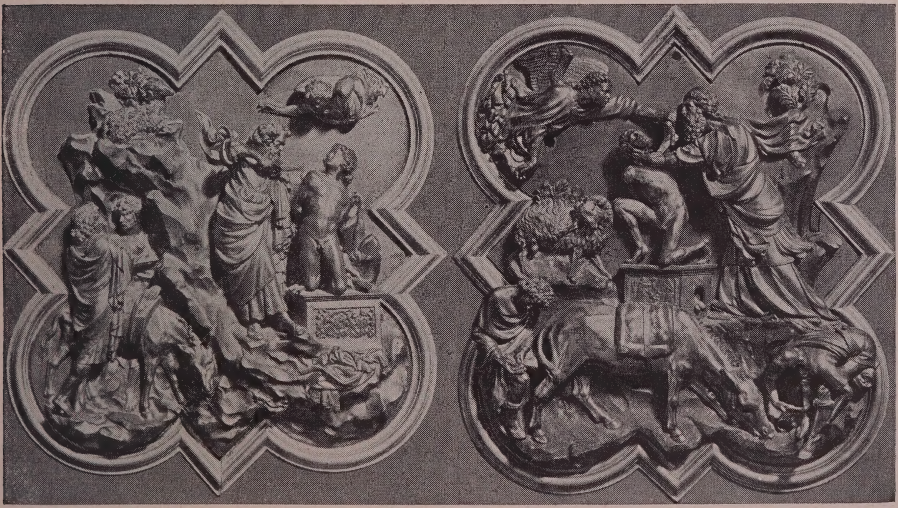


Palazzo Strozzi zu Florenz

reiche Tätigkeit. In Mailand erlebt Bramante, der spätere Meister von Rom, seine Anfänge. Nicht weit davon entsteht die von üppigstem Marmorschmuck strotzende Fassade der Certosa bei Pavia, die Giovanni Antonio Amaldeo nach 1490 begann. In Bologna und Brescia wachsen prächtige Paläste empor. In Verona (Loggia del Consiglio von Fra Giocondo) und Ferrara (S. Francesco von Biagio Rossetti) setzt sich die neue Kunstweise durch. In Venedig endlich wird durch lombardische Künstler der neue Stil festlichen Fassadenschmucks eingeführt, mit Pilastern und Gebälken, mit verzierten und umrahmten Feldern — eine besondere Vorliebe der Frührenaissance —, mit farbiger Marmorinkrustation. Der Süden bleibt vorläufig noch zurück. Rom, das um 1500 so bedeutungsvoll eingreifen sollte, kann sich in dem Zeitabschnitt vorher mit Florenz nicht messen. Die weitausschauenden Pläne des Papstes Nicolaus V. (1447—1455 dauert sein Pontifikat) kamen nicht zur Ausführung. Der Palazzo di Venezia, unter Paul II. begonnen, ist durch die klar erkennbaren Anregungen, die der

unbekannte Architekt den antiken Baudenkmälern der ewigen Stadt entnahm, als römisches Werk charakterisiert, aber er bleibt allein. Erst in den siebziger und achtziger Jahren entwickelt sich unter Sixtus IV., der die Sixtinische Kapelle des Vatikans errichten ließ, eine lebhaftere Bautätigkeit.

Wie in der Architektur, so hat auch in der Plastik Florenz die Führung inne. Der Domplatz der Arnostadt wird wiederum die Geburtsstätte der neuen Kunst. Was für die Baukunst Brunelleschis Domkuppel, ward für die Bildhauerei die Bronzetür an der Nordseite des Baptisteriums. Der Maler Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574), der uns im 16. Jahrhundert die unschätzbaren, wenngleich von vielen Irrtümern und Phantasien durchzogenen Biographien der italienischen Renaissancekünstler schenkte, hat uns Bericht von dem Wettbewerb gegeben, den die Florentiner Tuchhändlerzunft 1401 für den Schmuck dieses Portals ausschrieb. Das Thema der Konkurrenz war die Darstellung der Opferung Isaaks. Wer sie am schönsten behandelte, sollte die Tür der Taufkapelle mit Reliefszenen aus dem Leben Christi schmücken. Sieben Künstler sandten ihre Werke ein. Auch Brunelleschi war darunter. Doch so viel Beifall sein Probestück fand, er mußte dem jüngeren Lorenzo Ghiberti (1381—1455) weichen, der an Stelle der dramatischen Bewegtheit des älteren Meisters eine Komposition voll Ruhe und Schönheit einlieferte — beide Konkurrenzentwürfe werden noch heute im Nationalmuseum zu Florenz gezeigt — und damit zugleich einen engeren Anschluß an die erste Bronzetür von Andrea Pisano fand. Die Begeisterung der Florentiner über dies Bildhauerwerk (1403—1424 gearbeitet) war so groß, daß man Ghiberti auch die dritte Tür des Baptisteriums (1425—1452 ausgeführt), das heutige



Konkurrenzentwürfe von Ghiberti und Brunelleschi für die Tür des Baptisteriums zu Florenz, mit der Darstellung der Opferung Isaaks durch Abraham

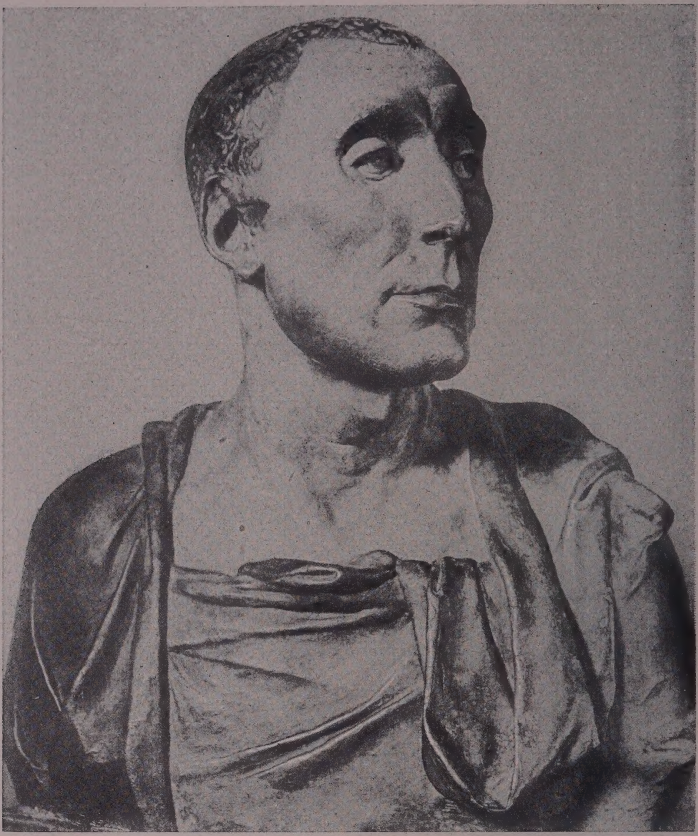
Donatello, St. Georg in Or San Michele, Florenz

Hauptportal, anvertraute, auf dem er in wunderbar angeordneter ornamentaler Umrahmung zehn Darstellungen aus dem Alten Testament, je fünf auf jedem Türflügel, von der Erschaffung des Menschen und der Vertreibung aus dem Paradiese (auf einer Tafel wiedergegeben) bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo, vorführte — es ist das große Werk, von dem Michelangelo später das berühmt gewordene Wort sprach, daß es würdig sei, den Eingang des Paradieses zu schmücken. Was Ghiberti hier und in seinen Bronzestatuen der Kirche Or San Michele gab, war etwas völlig Neues, das auch die Bemühungen der Pisaner Bildhauerschule weit hinter sich ließ. Die Lebendigkeit und klare Schönheit seiner Erzählung, die glänzende Beobachtung und Wiedergabe menschlicher Körper, die Reife und Harmonie in der Modellierung der einzelnen Gestalten wie in den Gruppenkompositionen bedeuteten einen ungeheuren Fortschritt. Antike Elemente kann man höchstens im Faltenwurf der Gewänder finden; im übrigen ist es auch hier das schärfere Naturstudium, das reichere Leben, die größere Sicherheit der Technik und die Vertiefung des seelischen Gehalts, worauf der Ruhm der Frührenaissanceplastik beruht. Ja, in den Reliefs der Bronzetüren wendet sich Ghiberti ausdrücklich von der Strenge des antiken Flachbildes ab und unternimmt durch die Verschiedenheit der Figuren, durch die Herausarbeitung aus der Fläche, durch die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe einen Wettstreit mit der Malerei.

Neben Ghiberti tritt sodann der größte Bildhauer Italiens vor Michelangelo: Donato di Niccolo di Betto Bardi, genannt Donatello (1386 bis 1466). In ihm wächst die individuelle Auffassung, die Kraft der Menschenschilderung mit den Mitteln der reinen Form zum ersten Male seit den Tagen der Antike wieder zum Gipfel empor. Es ruht auf Donatellos Skulpturen, wie auf den Bildern der gleichzeitigen Maler, noch jener Frühlingshauch der ersten Renaissancezeit. Seine Körper erscheinen wie Personifikationen gebändigter, zur Ruhe gezwungener Leidenschaft, die dem monumentalen Zweck zuliebe ihre dramatische Bewegtheit aufgibt. Ihre schlanken, herben Formen

haben etwas Jugendliches, das den Zauber dieser Kunst bestimmt. Die nackte Menschengestalt ist frei beherrscht, ihre Bildung verursacht keine Schwierigkeiten mehr, so vermag sie als sinnfälliges Symbol reichen inneren, geistigen Lebens zu sprechen. Auf die äußere Schönheit im Schulsinne kommt es nicht an, das Charakteristische, Individuelle, echt Menschliche wird gesucht, ob Donatello in seinen Erstlingswerken die sitzende Gestalt des Evangelisten Johannes, diese Vorahnung von Michelangelos Moses, für die später wieder abgebrochene Fassade des Domes (jetzt in der Tribuna der Domkirche aufbewahrt), ob er für Or San Michele den jugendlichen St. Georg, dies Musterbild frischer, unerschrockener Ritterlichkeit, ob er für den Campanile die Reihe seiner Prophetenstatuen schuf, darunter den „Zuccone" (die kahlköpfige, ganz porträtmäßig gehaltene Figur des David). Alles ist hier aus neuem Geist geboren, die Konvention der Überlieferung souverän über Bord geworfen, eine eigenwillige bildhauerische Phantasie gibt den ehrwürdigen Figuren der Bibel eine früher nie gewagte persönliche Gestaltung. In einem langen und gesegneten Leben hat Donatello dann die Art dieser Frühzeit fortentwickelt. Von der keuschen Zurückhaltung der Erstlingswerke führt eine aufsteigende Linie zu immer großartigerer Belebung der Figuren und später auch der Gruppen, die er erfand. In kleineren Werken bewies er den unerschrockenen Mut zum Realismus, den die Frührenaissance besaß, wie in der bemalten Tonbüste im Florentiner Bargello, die früher auf den Namen Niccolo da Uzzano getauft wurde, oder in dem farbigen Kopf des jugendlichen Täufers Johannes mit dem aus Sackleinwand und Ton gefertigten Gewandansatz, den das Berliner Museum besitzt, wahrscheinlich einer Gelegenheitsarbeit für den Schmuck eines Hauses bei einer Prozession. Donatello teilt die Liebe aller Florentiner zu der Gestalt des Täufers, des Schutzheiligen der Stadt, den er immer wieder gefeiert hat. Und wie jener Knabenkopf, so ist die erschütternde Bronzefigur des Wüstenpredigers im Dom von Siena ein Werk des unerschrockensten Realismus. Der Ruhm des Meisters drang weit

Donatello, Johannes im Dom zu Florenz



Donatello (früher als Niccolo da Uzzano bezeichnet). Bemalte Tonbüste, Florenz, National-Museum

über das Weichbild seiner Heimat. Wie für Siena hat er für Prato gearbeitet (tanzende Knaben an der Domkanzel), und zehn Jahre seines Lebens hat er in Padua zugebracht (von 1443 an), wo er die Kirche des heiligen Antonius, namentlich den prunkvollen Altar, mit Relieftafeln schmückte, und wo das Meisterwerk des Gattamelata entstand. Dies Reiterstandbild des venezianischen Kriegshelden, das erste Denkmal solcher Art seit den Tagen des Altertums, eine bewundernswerte Leistung schon in der Überwindung der technischen Schwierigkeiten des Gusses, ist in der restlosen Verschmelzung individueller Charakteristik mit monumentaler Wirkung ein Beweis für die Ehrfurcht, die Donatello mehr und mehr der Antike entgegenbrachte — sie offenbart sich auch in seiner von Ghiberti deutlich abweichenden Behandlung des Reliefs (in Padua und in S. Lorenzo zu Florenz, wo seine letzten Werke aufbewahrt werden). Mit erstaunlicher Sicherheit hat er das Material behandelt, die Bronze, auf deren Flächen- und Lichtwirkung hin er bewußt sein Modell formte, den Stuck, dessen leichteren, weniger auf die Dauer berechneten Stoff er freier,

Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua

munterer, bunter behandelte, ohne doch die Hoheit und Größe seiner Auffassung je zu verleugnen (charakteristisch dafür sind namentlich die zahlreichen Madonnenreliefs von seiner Hand und von Künstlern seiner Schule), und den Marmor, dessen festere Struktur er wiederum in völlig eigener Weise verwertete (so am Kinderfries für die südliche Sängertribüne des Florentiner Domes). Die Fülle dieser mannigfaltigen Werke, die nicht nur durch die handwerkliche Meisterschaft, sondern durch den tieferen seelischen Ausdruck und die weise Fügung der Formen zusammengehalten werden, hat die Plastik von Florenz und von ganz Italien in neue Bahnen gelenkt und einen ungeheuren Einfluß auf die folgende Bildhauergeneration ausgeübt. Eine gerade Linie führt von Donatello durch seinen Schüler Bertoldo, der der Lehrer Michelangelos wurde, bis zur reifsten und letzten Höhe der gesamten Renaissancekunst.

Der dritte Meister von Weltruhm, der die große Geschichte der Florentiner Bildhauerkunst einleitet, ist L u c a d e l l a R o b b i a (1399—1482), der Begründer einer ganzen Künstlerdynastie. Der Name der Robbia ist vor allem

verknüpft mit den glasierten und bemalten Tonreliefs, den Majolikaskulpturen, die aus ihrer Werkstatt hervorgingen. Luca, der den glücklichen Gedanken hatte, solche Werke zu fertigen, um für Fassaden und Innenwände einen mit dem stumpfen Ton von Stein und Holz kontrastierenden blanken Schmuck zu gewinnen, war unerschöpflich in der Erfindung der lieblichen Madonnen, der zarten Engel und schön komponierten Heiligengestalten für diesen Zweck. Sein Sinn ist nicht wie der Donatellos auf herbes und starkes Leben gerichtet, sondern auf milde Anmut, auf gefällige Linien und innige Weichheit der Empfindung. Auch in seiner bedeutsamsten Marmorarbeit, den Reliefs der Sängertribüne über der nördlichen Sakristeitür im Florentiner Dom, gab er mit den entzückenden Gruppen musizierender und tanzender Knaben und Mädchen ein rechtes Gegenstück zu dem lebhaft bewegten Kinderfries Donatellos, mit dem er in Wettbewerb trat. Die Majolikatechnik war für ihn wie geschaffen. Denn das Material legte es nahe, auf leidenschaftliche Bewegtheit zu verzichten und die Lichtreflexe der Glasur zu ruhigen dekorativen Effekten zu verwerten. Auch in der Farbe hielt sich Luca streng zurück. Er bevorzugte das klare, saubere Weiß der Figuren, die er gegen blauen Himmelshintergrund von kostbarer Tönung stellte, und nur in den Früchte- und Blütenkränzen, die seine Terrakottareliefs umrahmen oder als selbständige dekorative Stücke für die Wohnräume der Reichen auftreten, ließ er bunte, naturalistische Färbungen zu. Sein Neffe Andrea della Robbia (1435—1525) hat in einem langen Leben als der Erbe von Lucas Werkstatt und Ofen die Spezialität der Familienfirma weitergeführt, die auch Andreas Söhne, unter ihnen vor allem Giovanni della Robbia, noch weit ins 16. Jahrhundert hinein in Ehren hielten. Die Sparsamkeit in der Farbe und die Beschränkung auf das engere Reliefgebiet, an die sich Luca gehalten, ward von seinen Nachfolgern nicht so streng befolgt. Sie suchten mehr und mehr in lebhafteren und bunteren Kolorierungen Abwechslung und neuen Anreiz zu geben, wagten sich mitunter sogar zum Terrakottaporträt oder gingen zu dekorativen Freifiguren und sogar Gruppen vor, die mit den kleinen Bronzen der Zeit den Wettbewerb aufnahmen. Die hohe Künstlerschaft des Oheims hat Andrea nicht erreicht; dennoch gelang ihm ein so köstliches Werk wie die runden Reliefbilder der Säuglinge, die er für die Zwickel der Säulenhalle an der Fassade des Florentiner Findelhauses schuf.

A. della Robbia, Bambino.
Relief vom Findelhaus, Florenz

Eine ganze Schar von jüngeren Florentiner Bildhauern strebte im Verlauf des 15. Jahrhunderts diesen Führern nach; wohl mit geringerer Kraft,

Luca della Robbia, Madonna und Kind mit Apfel. Glasiertes Tonrelief
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

aber doch mit so sicherem Formgefühl und so außerordentlichem technischen Können, daß ihre Werke den Meistern oft genug nahekommen. Die Brüder Bernardo und Antonio Rossellino (1409—1464; 1427—1478), Desiderio da Settignano (1428—1464) und Benedetto da Majano, den wir schon als den Urheber des Palazzo Strozzi kennen lernten, Mino da Fiesole (1431—1484) und Matteo Civitale (1435—1501) sind die bedeutendsten Namen aus diesem Kreise, dessen Hauptgebiet die charaktervolle, doch niemals in realistische Kleinlichkeit fallende Porträtbüste, das erfindungsreiche Grabdenkmal und das dekorative Relief im Sinne Donatellos darstellen. Den Abschluß dieser großen Frührenaissancereihe aber bildet Andrea Verrocchio (1435—1488). Er gehört zu den Künstlern, deren Genie die Grenzen der speziellen Gebiete überspringt; aus dem

Verrocchio, Christus und Thomas. Florenz, Or San Michele

Goldschmiedgewerbe hervorgegangen, wie manche seiner Zeitgenossen, ist er als Maler wie als Bildhauer mit gleich gewaltigen Erfolgen tätig gewesen, hat als Lehrer und Anreger auf Leonardo, auf Perugino und viele andere maßgebend eingewirkt und in der Plastik die Donatellolinie selbständig weitergeführt. Ein Meister der Technik und aller ihrer Kniffe, ist er vor allem für die Entwicklung des Bronzegusses von höchster Wichtigkeit, und man braucht nur das Hauptwerk seines kurzen, doch ungemein reichen Lebens zu betrachten, das zugleich am Ende seiner Wirksamkeit steht: das hinreißende Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, und es mit Donatellos Gattamelata zu vergleichen, um den gewaltigen Fortschritt zu erkennen, der hier vollzogen ist. Der ältere Meister hatte sich noch eng an die Antike angeschlossen und nicht gewagt, über die monumentale Ruhe der römischen Reiterbilder hinauszugehen. Verrocchios Colleoni ist die erschöpfende Charakteristik eines rücksichtslosen Tatenmenschen, dessen stürmisches, gewalttätiges Temperament in der Haltung der kolossalen Kriegergestalt, in der Energie ihrer Gesichtszüge, in der Bewegung der gepanzerten Arme und nicht zum mindesten in dem herrlichen Rhythmus des unaufhaltsam vorwärtsschreitenden Pferdes mit packendem Realismus dargestellt wird, ohne daß die Geschlossenheit des Aufbaus darunter leidet. Die ganze Weltauffassung, die Machtsehnsucht und Lebensbeherrschung der Renaissance verkörpert sich in diesem Condottiere, dessen mächtige Silhouette auf Alessandro Leopardis hohem Sockel nunmehr seit vier Jahrhunderten den staunenden Beschauern von dem Genie seines Schöpfers Kunde gibt. Langsam war Verrocchio zu der Größe dieses Formausdrucks vorgedrungen. Seine Anfänge haben mehr etwas Handwerkliches,

Verrocchio, Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni zu Venedig

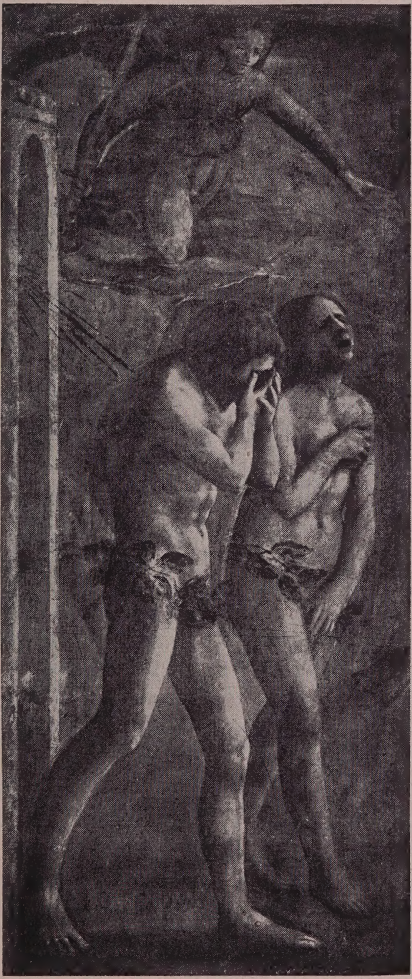
und er verleugnet seine Goldschmiedeherkunft nicht, wenn er auch von vornherein die älteren Plastiker durch ein nachdrückliches Herausarbeiten des seelischen Gehalts übertrifft. Auch sein jugendlicher David im Florentiner Bargello, der so seltsam verträumt vor dem abgeschlagenen Haupte des Goliath steht und mit Donatellos Hirtenknaben in der Modellierung des nackten Jünglingskörpers wetteifert, ist noch zurückhaltend im Vortrag, obwohl bereits die Meisterschaft der Formenbildung sich ankündigt. Ähnlich steht es um die anderen Werke, die der Künstler, wie diesen David, für Lorenzo Medici schuf (Grabmal für Piero und Giovanni Medici in S. Lorenzo in meisterhaftem Guß, oder der Knabe mit dem wasserspeienden Delphin, der jetzt als Brunnen im Palazzo Vecchio steht). Dann geht es vorwärts zu der stark dramatischen Bewegung, die im Colleoni ihren Höhepunkt findet. Die Tonskizze für das Marmorgrabdenkmal des Kardinals Forteguerra (in London; die Ausführung im Dom zu Pistoja läßt den ursprünglichen Plan nicht mehr klar erkennen) ergab ein Reliefwerk von weit stärkeren Akkorden, als die frühere Zeit sie gewagt hatte, und die herrliche Bronzegruppe von Christus und Thomas an

Masaccio, Der Zinsgroschen. Fresko in der Capella Brancacci zu Florenz

Or S. Michele löst das schwierige Problem, eine Zusammenstellung von zwei Figuren zu einheitlicher und geschlossener Wirkung zu bringen, durch kühn betonte Kontraste von monumentaler Großartigkeit.

Das ganze Jahrhundert hindurch behält die Hauptstadt Toscanas die Führung. Der einzige Fremde, der gleichwertig neben den Florentinern steht, ist Jacopo della Quercia (1374—1438) aus Siena, der Meister des Marktbrunnens (von dem nur noch Fragmente erhalten sind) und des Taufbrunnens der Kirche S. Giovanni in seiner Vaterstadt. Auch in Lucca war Jacopo tätig, wo er bei dem Grabmal der Ilaria del Caretto die feierliche Ruhe der schlafenden Gestalt mit dem antikisierenden Puttenfries der Sarkophagwände in wirkungsvollen Kontrast stellte. Die letzte Zeit seines Lebens verbrachte er in Bologna, wo er eines der berühmten Professorengrabdenkmäler der alten Universitätsstadt schuf und in seinen biblischen Reliefs am Portal von S. Petronio mit Ghiberti wetteiferte. Diese Einwanderer von Süden her, Jacopo della Quercia in Bologna, Donatello in Padua, Verrocchio in Venedig, haben dann die oberitalienische Plastik der Frührenaissance beeinflußt und befruchtet. Ein reges künstlerisches Leben entfaltet sich auch hier. In der Lombardei, wo die Certosa bei Pavia zwei Bildhauergenerationen in Atem hält. In Venedig, wo die Kirchen und der Dogenpalast plastischen Schmuck erfordern, und wo Alessandro Leopardi hervortritt, der Meister der bronzenen Gestelle für die Flaggenmasten vor der Markuskirche, den wir schon als den Verfertiger des Postaments zum Colleoni kennen lernten. Besonders wichtig ward Oberitalien durch die Pflege der bildhauerischen Kleinkunst, die sich dort entwickelte, der dekorativen Figuren, der Plaketten und der Medaillen. Hier ragt Vittore Pisano (1380—1451) hervor, der nach antikem Beispiel für das Münzenbild, für die Reliefbehandlung der Köpfe oder der allegorischen Komposition auf dem engen Raume, für die Einheit von Fläche und Schmuck und für die Anordnung der Schrift für alle Zukunft gültige Muster hinterlassen hat.

Nicht anders war es in der **Malerei**. Auch hier übernimmt Florenz die Führung in Italien und in der geſamten Kulturwelt. Und zu der Konſtruktion der Domkuppel durch Brunelleſchi, zu dem Siege Ghibertis in der Konkurrenz um die Nordtür des Baptiſteriums tritt als drittes Ereignis die Ausmalung der Brancacci-Kapelle in der Kirche del Carmine durch Tomaſo di Ser Giovanni Guidi, genannt **Maſaccio**. Nur kurze Zeit war dieſem Meiſter zum Leben und Schaffen vergönnt. 1401 iſt er geboren, als Zwanzigjähriger wird er in die Gilde der Apotheker eingeſchrieben, erſt drei Jahre ſpäter tritt er in die Malerzunft ein, und ſchon 1428 iſt er in Rom als armer Teufel geſtorben. Doch in den wenigen Jahren, die ihm zur Arbeit blieben, hat Maſaccio die Malerei der Welt in neue Bahnen gelenkt. Was einſt Giotto begonnen hatte, wird nun großartig weitergeführt. Die letzte Befangenheit und Starrheit fällt. Das Studium des nackten Körpers, der menſchlichen Haltungen und Geſten, der Gruppen- und Bewegungslinien hat ſich vertieft und zu völlig neuen Reſultaten geführt. Maſaccio löſt die eng aneinandergedrängten Volksmaſſen Giottos in einzelne lebensvolle, individuell charakteriſierte Geſtalten auf, deren Umriſſe ſich zu großen Kompoſitionen von majeſtätiſchem Pathos verbinden. Das Typiſche des Geſichtsſchnitts bei Giotto fällt fort und weicht einer perſönlichen Durchdringung jedes Kopfes. In Freiheit und Größe werden die Geſtalten des Alten Teſtaments und der heiligen Legende vorgeführt, daß man wohl erkennt, wie ſie aus den Modellen hervorgegangen ſind, an denen ſich das Auge des Malers ſchulte, wie ſie aber durch die Erhabenheit ſeines Geiſtes weit über den Alltag emporgetragen werden. Die Fresken der Brancacci-Kapelle haben Jahrzehnte lang den Malern ganz Italiens gleichſam als Lehrbuch gedient, ſie wurden im 15. Jahrhundert ebenſo als Quelle aller maleriſchen Fertig-



Maſaccio, Vertreibung aus dem Paradieſe
Brancaccikapelle in S. Carmine, Florenz

Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Gruppe aus dem Kreuzigungsbilde im Kloster San Marco zu Florenz

keiten studiert und ausgenutzt, wie später im 16. Jahrhundert Rafaels Teppiche. Das gesamte Können der Frührenaissance wird hier wie in einer Reinkultur geboten, und das Meisterstück Masaccios: die Szene der Vertreibung aus dem Paradiese, hat auf ein Jahrhundert hin nicht seinesgleichen. Die Forschung hat sich mit diesen Bildern der Karmeliterkirche viel beschäftigt, um zu unterscheiden, wie weit die Beteiligung Masaccios selbst reicht, und wie weit sein Lehrer Masolino (1383 bis etwa 1440) daran mitgearbeitet hat (zu Ende geführt wurde das Freskenwerk erst nach einem halben Jahrhundert durch Filippo Lippi). Man hat sich jetzt im allgemeinen dahin geeinigt, daß Masaccio der Hauptanteil an dem großen Werk gebührt, daß ihm neben der Vertreibung aus dem Paradiese auch die Szenen aus der Apostelgeschichte, vielleicht auch der Sündenfall (der dann ein Frühwerk des Meisters wäre) und vor allem das große Bild der Geschichte vom Zinsgroschen angehören. Auch über die Fresken in S. Clemente ist ein Streit entbrannt; denn auch hier glaubte man Masolinos Hand zu erkennen. Heute ist man jedoch geneigt, die dortigen Gestalten und Szenen aus der Legende, unter denen die Schilderungen aus dem Leben der heiligen Katharina besonders fesseln, Masaccio zuzuschreiben.

Fra Filippo Lippi, Madonna im Walde. Florenz, Uffizien

Der Begründer der neuen florentinischen Malweise steht nicht ganz allein; zwei ältere Zeitgenossen: Paolo Uccello (1397—1475) und Andrea del Castagno streben in ihrem derben, oft genug gewaltsamen Naturalismus gleichfalls weit über die Giottoschule hinaus. Aber sie gelangen nicht zu der Größe und Reife des Masaccio. Besser behauptet sich neben ihm der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1385 bis 1455), in dem noch ein Stück Mittelalter lebendig geblieben war, der nicht wie das vorwärtsstürmende Genie Masaccios der Kunst der Zukunft neue Bahnen ebnete, der aber durch die Zartheit und Innigkeit der Empfindung und durch die lichte Helligkeit seiner Malerei in die erste Reihe der Frührenaissancekünstler aufrückt. Fra Giovanni ist ein Klosterbruder nicht nur im

Leben gewesen. Auch in seiner Kunst herrscht eine mönchische Frömmigkeit, eine bedingungslose Hingabe an das Dogma. Die kleinen Freskobilder aus der heiligen Geschichte, mit denen er im Kloster S. Marco zu Florenz die Zellen der Brüder zierte, die musizierenden Engel, die das große Gemälde der Krönung Mariä in den Uffizien umschweben, seine Tafeln mit der Madonna, seine Erzählungen aus dem Leben Christi, das alles ist erfüllt von seraphischen Klängen, von einer Demut und Gottseligkeit des Ausdrucks, die nichts weiß von dem stürmischen Lebenswillen der Renaissance. In Fra Angelicos Malerei kommt die Stimmung zum Ausdruck, in der Lorenzo Medici sich ins Kloster von S. Marco zurückzog, die gewaltige Reaktionsstimmung, die dann zu der mächtigen Bewegung Savonarolas führte. Der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts würde das Abbild einer wichtigen Geistesströmung fehlen, wenn man sich die Werke dieser schlichten, reinen Künstlerseele aus ihr fortdächte. Wie stark aber der Einfluß Masaccios war, erkennt man aus den letzten Schöpfungen Fra Angelicos, den Heiligendarstellungen in der Vatikanischen Kapelle des Papstes Nicolaus V. zu Rom, wohin ihn Eugen IV. 1446 entboten hatte: selbst der fromme Verkünder der paradiesischen Herrlichkeiten wendet sich hier der neuen Art der Malerei zu und benutzt seine außerordentlichen technischen Kenntnisse der Fresko-Malerei, die er schon im Kloster von S. Marco betätigt hatte, zu figurenreichen, großzügigen Kompositionen.

Auch Fra Filippo Lippi (1406—1469) war ein Mönch. Aus dem Karmeliterorden ist dieser Schüler Masaccios hervorgegangen, und auch in seinen Werken herrscht eine milde, zarte Frömmigkeit, die seinen Madonnen einen unsagbar lieblichen Ausdruck verleiht. Doch wie Filippo dem Mönchtum entwuchs, wie er in heißer Leidenschaft eine junge Nonne entführte und schließlich ganz dem geistlichen Leben entsagte, so führt auch seine Malerei aus der seraphischen Himmelswelt Fra Angelicos mehr auf die Erde. Fra Filippos Marienbilder nehmen nun den Ausdruck holder Florentinerinnen an; die Schönheit der Landschaft umgibt sie, und in lauschigem Waldesdickicht zeigt er die Madonna anbetend vor dem Christuskinde, wie eine wunderbare Verkörperung der blühenden Natur ringsum. Immer mehr neigt sich Filippo einem frischen Realismus zu, mit dem er den Hintergrund seiner Gemälde belebt oder gar, wie in der Krönung Mariä in der Akademie zu Florenz, eine ganze Fülle lebendig bewegter Frauengestalten um den heiligen Akt vereinigt.

Nach dem ersten Auftreten dieser drei Hauptmeister der Frührenaissance bemerkt man, wie in der Plastik nach dem Erscheinen Ghibertis, Donatellos und Lucca della Robbias, eine „Pause". Es ist, als wenn die Natur Atem schöpfte, um neue Genies hervorzubringen. Doch wie auf dem Gebiet der Plastik fehlt es auch jetzt nicht an hervorragenden Kräften, welche die Tradition aufrechterhalten. Benozzo Gozzoli (1420—1498) erscheint, als ein phantasiereicher Erzähler, der den prächtigen Zug der heiligen drei Könige in der Familien-Kapelle der Medici malte. Die beiden Brüder Pollajuolo:

Sandro Botticelli, Madonna Raczinsky. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Antonio (1429—1498) und Piero (1443 bis etwa 1496) treten auf, die auch als Bronzegießer tätig waren, und die in ihrer Malerei den Problemen der Perspektive und der Anatomie nachsannen, mit denen man sich in Florenz nun immer ernsthafter auseinandersetzte. Aber die würdigen Nachfolger jener älteren Meister rückten erst gegen Ende des Jahrhunderts vor. An ihrer Spitze der größte Schüler Filippos: Sandro Botticelli (1446—1510). Er hat für die neuere Zeit eine ganz besondere Bedeutung erlangt, da die englischen Präraffaeliten beim eifrigen Studium der Frührenaissance sich vor allem durch seine Art anregen ließen. Vielleicht weil in den eigentümlichen Gestalten Botticellis manches dazu verleitete, sie etwa als schlankgewachsene Engländerinnen des 15. Jahrhunderts zu betrachten. Sicherlich weil die tiefe Durchgeistigung seines Ausdrucks, die träumerische Verzücktheit der blassen Gesichter seiner Frauen, die preziöse Zartheit ihrer Glieder, die gedämpfte Leidenschaft ihrer Augen, der trauervolle Ernst ihrer tiefen Frömmigkeit den

modernen Tendenzen auf Verinnerlichung und Steigerung des Gefühlslebens entgegenkam. In Botticellis Heiligen und Madonnen, Engeln und Christkindern lebt eine mystische Exaltation des religiösen Gefühls, ihre Eckigkeit und Herbheit der Linien scheint unbewußt angewandt zu sein, um die naive Hingabe an das Göttliche zu betonen. Die überschlanken Figuren und Glieder, Hälse und Finger erscheinen wie ein aszetischer Protest gegen Fleisch- und Lebensluft, aber die echte Naivität Fra Angelicos und Lippis ist verschwunden und an ihre Stelle eine von innerer Unruhe erfüllte Nervosität getreten, als seien sinnliche Begierden mit Gewalt und mit Schmerzen unterdrückt. So erhalten Botticellis Personen eine Grazie der Keuschheit, die ihm allein gehört, und die kein anderer je erreicht hat. Nicht nur seine christlichen Gestalten, sondern auch sein märchenhafter, holder Hymnus auf den Frühling und seine mythologische Phantasie der Geburt der Venus, die erkennen lassen, wie nahe dieser Meister dem gelehrten Humanistenkreise im Hause der Medici stand. Auch seine Porträte, wie das geheimnisvolle Bildnis des Giuliano Medici im Berliner Museum, das nach dem Tode des Dargestellten gemalt wurde und diese Entstehung mit bewundernswerter Kunst andeutet, haben Teil an dieser nervösen Zartheit seiner Kunst. Es ist etwas Wehes in den vollen Lippen seiner Frauen, die aus blassen Gesichtern uns rot entgegenleuchten, als habe sich hierher der letzte Rest ihrer Sinnlichkeit geflüchtet; etwas Wundes und Klagendes in ihren Augen, in denen man die Spuren kaum getrockneter Tränen zu erblicken vermeint. Eine Sphärenmelodie geht auch durch diese Gemälde, aber es ist, als sei sie mit allen Mitteln moderner Instrumentation komponiert. Am wenigsten hat Botticelli seine Eigenart in der Arbeit an dem großen Freskowerke zu Worte kommen lassen können, zu dem er mit mehreren anderen Künstlern vom Papst Sixtus IV. nach Rom berufen wurde: in den Parallel- und Kontrastszenen der Taten Moses' und Christi an den Längswänden der Sixtinischen Kapelle. Den Gesetzen der monumentalen Kunst wollte sich seine Malerei nicht fügen, deren Schwerpunkt in der tiefen Innigkeit des seelischen Ausdrucks ruhte, und die schweifende Phantasie, die er in seinen genialen Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie bewährte (jetzt im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts), widerstrebte dem strengen Stil des Fresko. Manches in Botticellis Kunst klingt wieder an in den Werken seines Schülers Filippino Lippi (1459—1504), eines Sohnes von Filippo Lippi, dessen Ruhm die Ergänzung und Vollendung von Masaccios Brancacci-Fresken war. Als eigene Persönlichkeit von festgeschlossenem Umriß aber tritt neben den Meister des „Frühlings" Domenico Ghirlandajo (1449—1494). Er zieht aus den Bestrebungen seiner Vorgänger die Summe. Eine große, königliche Sicherheit in der Beherrschung aller Mittel, die keine Schwierigkeit mehr kennt, gibt seinen Hauptwerken, wie den Darstellungen aus dem Leben der Maria und des Täufers im Chor von S. Maria Novella, seinem Fresko in der Sixtinischen Kapelle, zu der auch er herangezogen wurde (Berufung der Apostel Petrus

Sandro Botticelli, Der Frühling. Florenz, Uffizien

Domenico Ghirlandajo, Maria im Tempel. Fresko in S. Maria Novella zu Florenz

und Andreas), und seinen großen Tafelbildern (Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige) das Gepräge. Der Aufbau der Komposition ist nach festen Gesetzen erfolgt, sogar die Symmetrie und das Pyramidenschema des 16. Jahrhunderts klingen schon vor. Den Hintergrund bilden weite Landschaftsblicke oder sorgsam gemalte Florentiner Interieurs. Die Bewegung der Figuren ist von vollendeter Wahrheit und Ruhe. Vornehme Menschen scheinen vor uns zu stehen, die ihrer Haltung und Bewegung Herr sind. Ghirlandajos Farbe ist satt und leuchtend, und klar erkennen wir bei ihm, wie stark die Ankunft des Portinari-Altars von Hugo van der Goes auf die Florentiner Maler gewirkt hat (s. u. S. 146). Zugleich entfaltet Verrocchio als Maler und mehr noch als Lehrer der Malerei eine fruchtbare, einflußreiche Tätigkeit. Zwar von den Werken seiner Hand war bis vor kurzem nur ein einziges beglaubigt: die Taufe Christi in der Akademie zu Florenz, die deutlich verfolgen läßt, wie der Plastiker auch in der Malerei in sorgsam modellierten Formen schwelgte. Andere Bilder, wie die drei Erzengel mit Tobias (ebendort) und mehrere Madonnen, vor allem die entzückende Darstellung der Gottesmutter im Berliner Museum, die Wilhelm v. Bode als ein Werk Verrocchios bestimmt hat, lassen sich als Schöpfungen des Meisters nicht urkundlich belegen. Aber auch aus der geringen Zahl dessen, was wir von seiner Malerei wissen, erkennen wir das Wirken des Genies, das an Leonardo die Lehren der Kunst weiter gab. Von seinen sonstigen Schülern ist, neben Perugino, vor allem Lorenzo di Credi (1459—1537) berühmt geworden, der in seinen Darstellungen des oft variierten Themas von der Anbetung des Christkindes bewies, was er an Tiefe der Empfindung und hellem Glanz der Farbe bei Verrocchio gelernt hatte.

Die übrigen italienischen Lokalschulen können mit Florenz den Wettstreit nicht aufnehmen. Hier wurden die Keime alles Neuen und Großen gesät; hier blühten sie zu ungeahnter Pracht auf. Aber wie in der Plastik haben auch in der Malerei die anderen Landschaften ihr redlich Teil zum Ruhmesbau der italienischen Frührenaissancekunst beigetragen. Und wie dort setzt von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab eine gegenseitige Anregung und Befruchtung ein, die alsbald die scharfen Grenzen zwischen den einzelnen Schulen zu verwischen beginnt. Von nah und fern strömen die Künstler nach der Stadt am Arno, und hier drängten sich die Kräfte so eng aneinander, daß sie sich bald wieder gezwungen sahen, außerhalb der Mauern von Florenz Ehre und Verdienst zu suchen. So entwickelt sich ein allgemeiner Austausch; einzelne Maler haben als rechte Wanderkünstler ganz Italien durchstreift und überall, wo sie Rast machten, ihre Spuren hinterlassen. Die florentinischen Reformen in der Technik der Farbenbehandlung wie in der Auffassung und der Komposition, in der Perspektive wie in der Anatomie, werden auf diesem Wege bald Allgemeingut und im Wettbewerb der zahlreichen Talente, welche die glückliche Zeit aus dem Boden zauberte, rasch erweitert und gefördert. Ein Künstler wie Piero della Francesca (um 1420 bis 1492), der in seiner Vaterstadt Borgo San Sepolcro, in Urbino, Arezzo, Rimini, in seiner Frühzeit auch in Perugia tätig war, wo er unmittelbar unter den Einfluß der florentinischen Kunst geriet (durch Domenico Vene-

Verrocchio, Maria mit dem Kinde. Berlin, Kais.-Friedr.-Mus.

Piero della Francesca, Der Tod Noahs. Arezzo, San Francesco

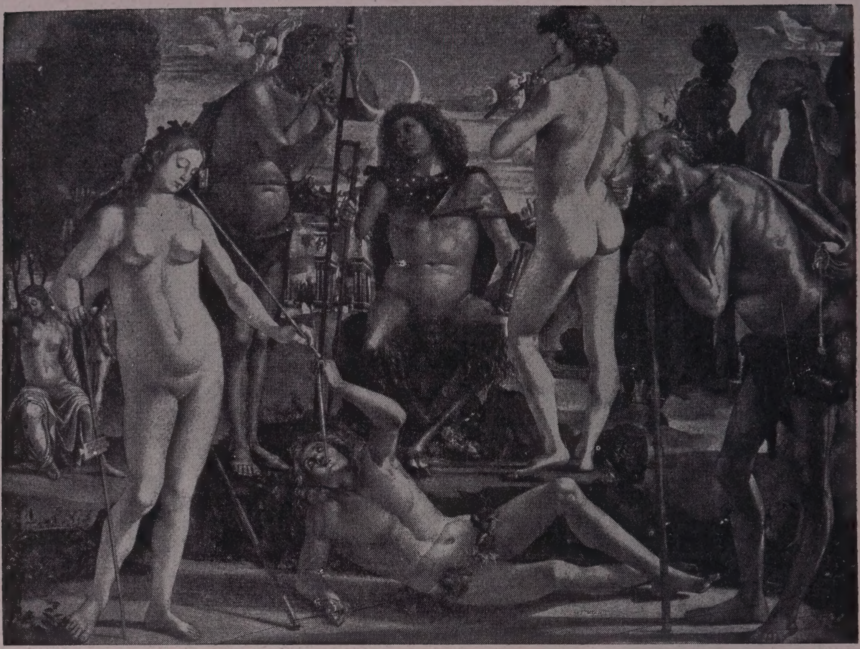
ziano, den begabten Schüler von Castagno), hat überall die Lehren der jungen Kunst verbreitet, und er hat überdies als erster den allgemein behandelten Problemen der Malerei ein völlig neues hinzugefügt: das eines verfeinerten Lichtstudiums. Die modernen Impressionisten betrachteten Piero als ihren ältesten Ahnherrn; denn er hat, ohne Vorgang und Beispiel, die Beleuchtung des Tages durch eine zarte und lichte Malerei wiederzugeben versucht, die sogar dem Schatten farbige Qualitäten abgewann und die Lokaltöne durch den Luftschimmer der Atmosphäre vereinigte. Als sein Schüler hat stets Melozzo da Forli (1438—1494) gegolten, der gleichfalls Mittelitalien durchwanderte und auf seinen Fahrten bis nach Rom gelangte, wo er seine außerordentliche Kenntnis aller perspektivischen Feinheiten al fresco und im Tafelbild betätigte. Namentlich die musizierenden Engel sind berühmt geworden, die auf Melozzos später zerschnittenem und nur noch in Fragmenten erhaltenem Bilde der Himmelfahrt den aufwärts schwebenden Christus umgeben.

In engen Beziehungen zu Florenz stand, als Schüler des Verrocchio, der Großmeister der umbrischen Malerschule: Pietro Vanucci, nach der Hauptstadt Umbriens Perugino genannt (1446—1524). Er hat die charakteristischen Züge der Malergruppe, die er beherrscht und führt, am klarsten ausgeprägt: eine innige, volkstümliche Religiosität, eine sanfte Malerei, die in warmen und weichen koloristischen Akkorden schwelgt und statt der zeichnerischen Bestimmtheit von Florenz eine reichere Palette ins Feld führt. Peruginos Hauptruhm war früher, daß Raffael sein Schüler war. Heute hat man sich mit mehr Verständnis in das verfeinerte Empfindungsleben und die hingebende,

Perugino, Die Schlüsselübergabe. Rom, Sixtina

feierliche Frömmigkeit versenkt, die den Bildern dieses Meisters eigen ist. In seinen Hauptwerken, zu denen vor allem seine Gemälde aus dem Zyklus des Lebens Moses' und Christi in der Sixtinischen Kapelle (an denen auch Botticelli teil hat) gehören, fesselt besonders der innige Ausdruck der Gestalten und der landschaftliche oder architektonische Hintergrund, dessen Anordnung nach den Gesetzen der Perspektive Perugino wohl von Piero gelernt hat. Nicht auf dramatische Bewegung ist seine Art gestellt, sondern auf eine versonnene Ruhe, die dem Ausdruck seiner Gestalten etwas hold Verträumtes gibt. Auch der zweite Hauptmeister der umbrischen Schule: Bernardino Pinturicchio (1454—1513), der in der Werkstatt Peruginos herangewachsen war, beteiligte sich an jenen Fresken in der Sixtina, an denen die umbrischen und florentinischen Meister im Wettbewerb arbeiteten. Er ist kein hinreißendes, Neues bringendes Genie, aber ein zuverlässiger Verwalter aller Mittel, die ihm die Zeit an die Hand gab.

Einen Platz für sich nimmt Luca Signorelli (1441—1523) ein, der Großmeister der Aktmalerei, dem in der Beherrschung des menschlichen Körpers kein Zeitgenosse gleichkommt. Seine großartigen Fresken im Dom von Orvieto (1499), wo er das Erscheinen des Antichrists, die Auferstehung am Jüngsten Tage, den Sturz der Verdammten und den Himmelszug der Seligen schilderte, wie seine Tafelbilder, unter denen das große Gemälde des jugendlichen Pan unter den Hirten im Berliner Museum einen hervorragenden Platz einnimmt, sind gefüllt mit nackten Figuren von einer erstaunlichen Treue der anatomischen Behandlung und einer aus unermüdlichem Studium entstandenen



Luca Signorelli, Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Modellierung. In Ferrara blüht unter dem Schutz der Fürsten aus dem Hause der Este eine eigene Malerschule auf, deren Hauptwerk die Freskobilder im Palazzo Schifanoja sind. Unter ihren Mitgliedern tritt, neben dem Haupt und Führer Cosimo Tura (1432—1495), vor allem Francesco Cossa (gest. 1480) hervor, der in dem Herbstbild des Berliner Museums den Bildern Piero della Francescas ein merkwürdig frühes Beispiel kühner Pleinairmalerei an die Seite stellt. Von Cossa und seinen Nachfolgern führen unmittelbare Verbindungslinien in das nahe Bologna, wo Francesco Raibolini, genannt Francesco Francia (1450—1517), den Reigen der lokalen Meister anführt. Oberitalien aber hat wie in der Skulptur so auch in der Malerei den florentinischen und mittelitalienischen Schulen eine eigene Kunstübung von geschlossenem Charakter gegenübergestellt. Padua vor allem, wo Donatello nicht nur auf die Bildhauer, sondern auf den ganzen Umkreis der Kunstbemühungen wirkte, trat hervor. Hier hatte schon zu Beginn des Jahrhunderts Francesco Squarcione (1395—1474), der aus dem Handwerkskreise der Kunststicker hervorging, eine dekorative Richtung begründet, die ihren Höhepunkt in Andrea Mantegna (1431—1506) fand. Stärker als die Florentiner und Umbrer zeigt dieser Meister sich vom Studium der Antike beeinflußt, das nicht nur in seinen berühmten Riesenbildern vom Triumphzug Cäsars (jetzt in London), sondern auch in seinen Fresken zu Padua und zu Mantua deutlich

erkennbar ist. Es geht durch Mantegnas Kompositionen ein großer dekorativer Zug, eine monumentale Kraft und Bestimmtheit der klaren Linienführung. Das zeichnerische Gerüst der Bilder ist von unerschütterlicher Festigkeit; denn die Behandlung der Perspektive steckt hier nicht mehr im Experiment, sie wird mit spielender Leichtigkeit beherrscht, und der Aufbau der Figurengruppen wie der aus reicher Phantasie erfundenen architektonischen Hintergründe ruht auf dem Fundament eines persönlichen Stils von königlicher Sicherheit. Die Anregung zu den antikisierenden Elementen hat Mantegna dem Anschein nach von seinem Schwiegervater Jacopo Bellini (etwa 1400 bis um 1464) empfangen, dem Altmeister der venezianischen Schule, der sich im nahen Padua angesiedelt hatte. Bellini mag auch die Farbengebung Mantegnas beeinflußt haben; denn Venedig nimmt durch die eigentümliche Pracht und Schönheit des farbigen Ausdrucks eine Sonderstellung in ganz Italien ein, die es sich bis weit ins 16. Jahrhundert bewahrte. Die Lagunenstadt, die mit dem Festlande nicht in dauernder Verbindung stand, die sich aus einem Pfahldorf zu einer Weltmacht entwickelt hatte, brachte ihren Söhnen durch den Reichtum malerischer Schauspiele, den sie ihnen darbot, durch die Beziehungen zum Orient, die der Seehandel hervorrief und begünstigte, durch die märchenhaften Schätze, die sich in den Händen ihrer königlichen Kaufleute ansammelten, nicht zuletzt durch den zarten, feuchten Dunst, der über den Kanälen und weiten Wasserflächen der Umgebung, über den Nachbarinseln und über den Straßen und Plätzen der Stadt schwebte, eine malerische Anschauung und eine Anregung der Phantasie nahe, wie sie die Künstler keiner andern Stadt fanden. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hat diese Fülle des Lebens die Venezianer noch nicht zu eigener Kunstübung begeistert: die Stadt ist im allgemeinen auf lombardische und mittelitalienische Maler angewiesen, und die Nachbarinsel Murano scheint, wie Antonio da Murano

Cosimo Tura, Triumph der Venus
Teil aus dem Fresko im Palazzo Schifanoja

Giovanni Bellini, Madonna. Venedig

beweist, früher eine Lokalschule gebildet zu haben als die Stadt des heiligen Markus selbst. Dann wirkt Padua mächtig herüber mit dem großzügigen Realismus seiner Schule, und Carlo Crivelli verbindet den Sinn für üppigen Zierat und Goldschmuck, in der sich die altvenezianische Freude an gleißendem Prunk äußert, mit dekorativen und kompositionellen Mantegna-Elementen. Aber den entscheidenden Schritt tat ein fremder Künstler, der in Venedig einwanderte und dort 1493 starb: Antonello da Messina, nach der Überlieferung ein Schüler des Jan van Eyck, jedenfalls aber ein Schüler der flandrischen Ölmalerei, deren saftige Tiefe und Wärme und subtile Detailfreude in Antonellos kostbaren Porträts wiederkehren. Diese Schule der Niederländer hat die venezianische Kunst auf ein Jahrhundert hin befruchtet, und Giovanni Bellini (1428—1516), in der Jugend noch abhängig

Andrea Mantegna, Der tote Christus. Mailand, Brera

von dem strengen Stil seines Vaters Jacopo und seines Schwagers Mantegna, mischt sich aus all den Elementen, die in der Lagunenstadt zusammentreffen, den charakteristischen Stil, dessen letzte Ausbildung später sein Schüler Tizian übernahm. Die Madonna mit dem Jesuskinde ist Giovannis großes Thema, und die frauenhafte Schönheit seiner Gottesmutter, die, das Haupt meist bedeckt mit einem bis in die Stirn reichenden Tuch, vor einer breiten Teppichbahn den nackten Knaben zärtlich an sich drückt, ist für die ganze Schule typisch geworden. Giovannis Bruder Gentile Bellini (etwa 1420—1507), der eine Zeitlang sogar in den Diensten des Sultans stand und so der Verbindung der Lagunenstadt mit dem Orient in seinen Bildern ein Denkmal setzte, Vittore Carpaccio und die andern Meister dieses Kreises wirkten auf der gleichen Bahn. Nicht die lineare Bestimmtheit der Florentiner, nicht die innige Empfindung der umbrischen Schule ist ihre Domäne, sondern die Mannigfaltigkeit, Tiefe und Glut der Farbe, in der sich die Weltfreude und Üppigkeit des venezianischen Lebens spiegeln.

*

Zu gleicher Zeit erblüht im Norden die Blume der Kunst zu vordem ungeahnter Pracht. Die gewaltige Umwälzung, die das gesamte Kulturleben der Völker Europas im 15. Jahrhundert erfuhr, lenkte auch hier die Phantasieschöpfung in völlig neue Bahnen. Und es wird kein Zufall sein, daß sich gerade

in den Niederlanden der erste Akt dieses erstaunlichen Schauspiels vollzog. Hier war das Meer, hier entwickelte sich im Zeitalter der großen Entdeckungen ein imposanter Handel, hier ward Wohlstand und Reichtum heimisch, und ein gesundes, tatkräftiges Bürgertum lernte den Blick aus der Enge der Heimat in die Ferne richten, um seine Vorstellungen von Welt und Leben zu vertiefen und zu bereichern. Der Umschwung vollzog sich diesseits der Alpen nicht mit so revolutionärem Radikalismus wie im Süden. Als in Italien die antike Welt ihr Rinascimento erlebte, war es schließlich die eigene glorreiche Vergangenheit, die von der Nation wieder aufgesucht wurde, und mit Ungestüm setzten sich die neuen Gedanken allenthalben durch. Spricht man von einer „nordischen Renaissance" im 15. Jahrhundert, so kann von solchen Beziehungen naturgemäß keine Rede sein. Erst ganz allmählich gelangten im Lauf der Jahrzehnte die „antikischen" Ideale auch zu den germanischen Völkern. Aber die gotische Tradition erhält sich hier im Formalen viel länger und ragt noch weit ins 16. Jahrhundert hinein. Sofort zeigt sich der große Unterschied zwischen romanischer und germanischer Kunstauffassung. In Italien wird die Kunst eine Angelegenheit der großen Öffentlichkeit, der Fürstenhöfe, der Stadtgemeinden und der Staaten; im Norden bleibt sie zunächst, wie im Mittelalter, eine Sache der Kirche und wird dann eine Angelegenheit des Hauses, wo sie sich nicht an die Massen, sondern an den einzelnen Beschauer wendet. In Italien bedeckt man große Wandflächen mit Freskogemälden, errichtet man Monumente, die Plätze und Straßen beherrschen, entwirft man neue Stadtbilder von einheitlichem, zusammenfassendem großen Zuge; hier herrscht das Tafelbild, das kunstvolle kirchliche oder häusliche Gerät, und jedes Haus und jede Kirche bilden eine Welt für sich. Der germanische Individualismus, der den Einzelnen letzten Endes ganz auf sich selbst anweist, zeigt sich im klaren Gegensatz zu dem Allgemeinleben der südlichen Völker. Es ist ja schon das Klima des Landes, das in Italien die Menschen auf die Straße, auf den Markt schickt, wie einst in Rom und in Athen, und das in den rauheren Himmelsstrichen die Familie ins Haus bannt. Im Zusammenhang damit stehen die grundverschiedenen Beziehungen zur künstlerischen Form. Dort unten, wo in einer reinen Atmosphäre sich Bäume und Berge, Gebäude und Menschen in festen Konturen abheben, mußte sich ein ganz anderes Empfinden für die Harmonie der Linie entwickeln als im Norden, wo Nebel und Feuchtigkeit der Luft alle Umrisse lockern und auflösen. Und wenn hier die Natur wie das Leben des großen Zuges und der festlichen Schönheit ermangeln, die den Italiener beglückt, so wandte sich dafür die Phantasie der Menschen in ihr eigenes Innere, und mit grüblerischem Sinnieren spürten sie der charakteristischen Wahrheit des Einzelnen nach, versenkten sie sich in die holden und abschreckenden Träume ihrer Seele, richteten sie ihren Blick mit liebevoller Aufmerksamkeit auf jedes Eckchen der persönlichen Umgebung, indem sie spekulativ in jedem Detail ein Spiegelbild und Symbol des ungeheuren Kosmos erblickten, den uns eine

Jan van Eyck, Kanzler Rollin. Paris, Louvre

unbegreifliche göttliche Macht als Wohnsitz angewiesen hat. So entwickelte sich im Norden ein Sinn für das Einzelne, für krause, seltsam kleine Züge, für das Persönliche und Intime, den der Süden nicht kannte. Und es entwickelte sich zugleich, im Kontrast zu der Linien- und Kompositionsart Italiens, eine Kunst der realistischen Farbenwiedergabe des Gesehenen, hinter der der Süden zurückstand. Es melden sich die ersten Vorboten der künftigen großen Wandlungen zum Worte, die den Norden Europas zur Heimat der modernen Malerei machen sollten, indem sie diese Kunst der Farbe einzig und allein eben auf den farbigen Ausdruck gründeten. Am Ende des 15. Jahrhunderts sind die niederländischen Maler in der Behandlung ihrer Spezialtechnik den Italienern, die sich ein so gewaltiges Kunstreich aufgebaut hatten, weit überlegen. Wir sahen schon, wie die Bekanntschaft mit fremden Werken vom Norden her den ganzen Betrieb der Malerei in Florenz und Venedig beeinflußte. Und am Beginn der großen altniederländischen Zeit steht eine technische Reform von

Rogier van der Weyden, Beweinung Christi
Tafel vom Marienaltar. Berlin, Kais.-Friedr.-Mus.

Weltbedeutung: die Verfeinerung oder, wie man nicht ganz zutreffend zu sagen liebt, „die Erfindung" der Ölmalerei durch Hubert van Eyck (geb. um 1366, gest. um 1422).

Nicht das war die große Tat dieses Genies, daß er die Bindung der Farbe durch Öl überhaupt einführte, sondern daß er zuerst die technischen Möglichkeiten erprobte, die sich ergaben, wenn man an Stelle der früheren scharfen Scheidung von Untermalung und Übermalung ein Verschmelzen der flüssigen Ölfarbe auf der Leinwand selbst setzte. Die neue Wirkung, die Hubert damit erzielte, mußte freilich wie eine Offenbarung erscheinen. Das ganze Kolorit der Bilder ward wärmer, leuchtender, mannigfaltiger und wahrer; die früheren Härten verschwanden und machten weichen Übergängen, zarten Abstufungen und einem einheitlichen Vortrag Platz. Doch nicht durch diese technische Neuerung allein wurden Hubert und sein jüngerer Bruder Jan van Eyck (geb. um 1386, gest. in Brügge 1441) die Begründer einer neuen Kunstepoche. Ihre malerische Kunst verband sich mit einer bisher unerreichten Treue und Gründlichkeit des Naturstudiums, mit einer rätselhaften Kraft, Leben und Wirklichkeit greifbar abzuspiegeln. Man hat darauf hingewiesen, daß die burgundischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts, jene mit unsagbarer Feinheit hergestellten Wasserfarbenbildchen in kostbaren Büchern, die Wurzeln der verblüffenden realistischen Kunst in sich trugen, die uns bei den Eycks in Erstaunen setzt. Aber sie zuerst haben diese Art aufs Tafelbild übertragen. Vor allem in dem großen Hauptwerk ihres Lebens: in dem berühmten Genter Altar, den sie für den reichen Patrizier Jodokos Vyd für seine Familienkapelle in der St. Bavokirche malten, einem Werke, das, wie wir wissen, im Jahre 1432 fertiggestellt war, so daß also nach dem Tode Huberts, dem man vielleicht mit Recht die Komposition

Rogier van der Weyden, Erscheinung Christi
Tafel vom Marienaltar. Berlin, Kais.-Friedr.-Mus.

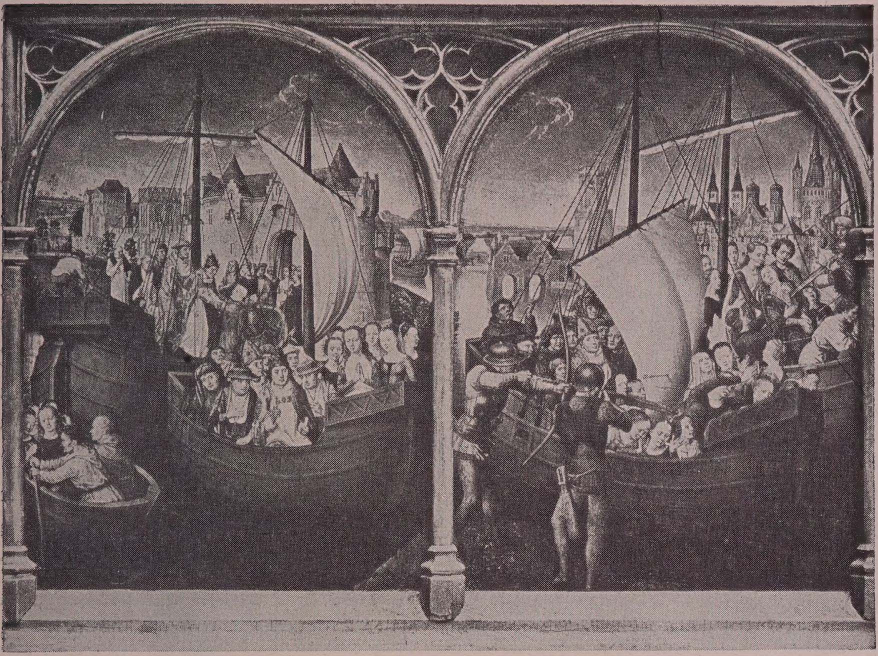
des Ganzen zuschreibt, Jan die letzte Ausführung gehört. Es ist ein großes kirchlich-dogmatisches Fest, das hier gefeiert wird. Auf den Außentafeln des großen Altarschreins, wo die Farbe noch mit der Architektur der Kirche in Einklang gebracht werden mußte, sieht man in zurückhaltendem Kolorit die Verkündigung Mariä dargestellt: den Engel, der in das niederländische Zimmer der heiligen Jungfrau tritt, in dem die kleinen Gerätschaften eines Frauengemaches liebevoll geschildert sind, und aus dessen Fenstern der Blick in die Straßen der Stadt schweift; sieht man ferner neben den grisailleartig gemalten Steinfiguren der beiden Träger des Johannesnamens (des Täufers und des Evangelisten) die Porträte des Stifters und seiner Gattin. Wurden aber die Türen geöffnet, so erglühte im strahlenden Glanz der herrlichsten Farbenpracht das Hauptbild mit der symbolischen „Anbetung des Lammes", dem auf blumiger Wiese an einem schönen Sommertage, von den Türmen und Zinnen ferner Städte überragt, die sorgsam gruppierten Vertreter der alten und der christlichen Welt, Apostel und Propheten, Priester, Philosophen und Dichter sich verehrend nahen. Dies Mittelbild sowie die lebensgroßen Gestalten Gott Vaters mit der dreifachen Krone, der Jungfrau Maria und des Täufers, die das Ganze nach oben abschließen, sind immer an Ort und Stelle, in der Kirche zu Gent geblieben. Zwei Seitentafeln, die Adam und Eva wiedergeben und eine niemals vorher erreichte Vollendung in der Malerei der nackten Körper bewähren, befinden sich heute im Museum zu Brüssel. Die Außentafeln jedoch (man hatte schon früh die Türen auseinandergesägt und so die Doppelbilder getrennt), dazu die Flügel der Innenseite, also die Tafeln, auf denen von Norden und Süden her die christlichen Ritter und die frommen Brüder und Pilger zur Anbetung des Lammes heranziehen, ferner die zwei

Van der Goes, Anbetung der Hirten. Florenz

schönsten der Nebenbilder gehörten ein Jahrhundert lang dem Berliner Museum: die wunderbare Schilderung der musizierenden und singenden Engel, die den Ruhm und die Herrlichkeit des Heilands in die Weite klingen lassen. Ein Wunderwerk ist das Ganze, in der Anordnung der Massen, in der individuellen Charakterisierung der einzelnen Gestalten, in der Innigkeit der Empfindung und in der Kraft der jubelnden Farbe, die bis heute keinen Restaurator in Anspruch zu nehmen hatte, der Anfang einer neuen Kunstperiode. In der Behandlung der Landschaft, in der Intimität, mit der die Büsche und die Blumen der Wiese, die Bäume der Seitentafeln und die Formation der Felsen, die Kostüme und die Gesichter, die Augen und die Bärte gemalt sind, faßt das große Werk alles zusammen, was die nordische Kunst damals zu sagen hatte. Die Durchgeistigung des dargestellten Vorgangs, der an sich noch ganz in den Kultus der mittelalterlichen Kirche führt, die Zurückhaltung und fromme Scheu, mit der statt der Heilsgeschichte selbst das tiefsinnige Lammsymbol uns vor Augen geführt wird, lassen klarer, als Worte es vermögen, den grüblerischen, spekulativen Zug der germanischen Phantasie erkennen.

Die Gestalt Hubert van Eycks, von dessen sonstigen Werken wir nichts kennen, verschwimmt noch halb im Nebel der spätmittelalterlichen Zeit; er ist noch einer der großen Handwerks- und Werkstattmeister, die zur Kunst frei emporstiegen, deren Persönlichkeit aber noch nicht in scharfen Umrissen erkennbar wird. Mit seinem Bruder Jan beginnt die Künstlergeschichte der

Hubert und Jan van Eyck, Singende Engel
Flügelbild vom Genter Altar



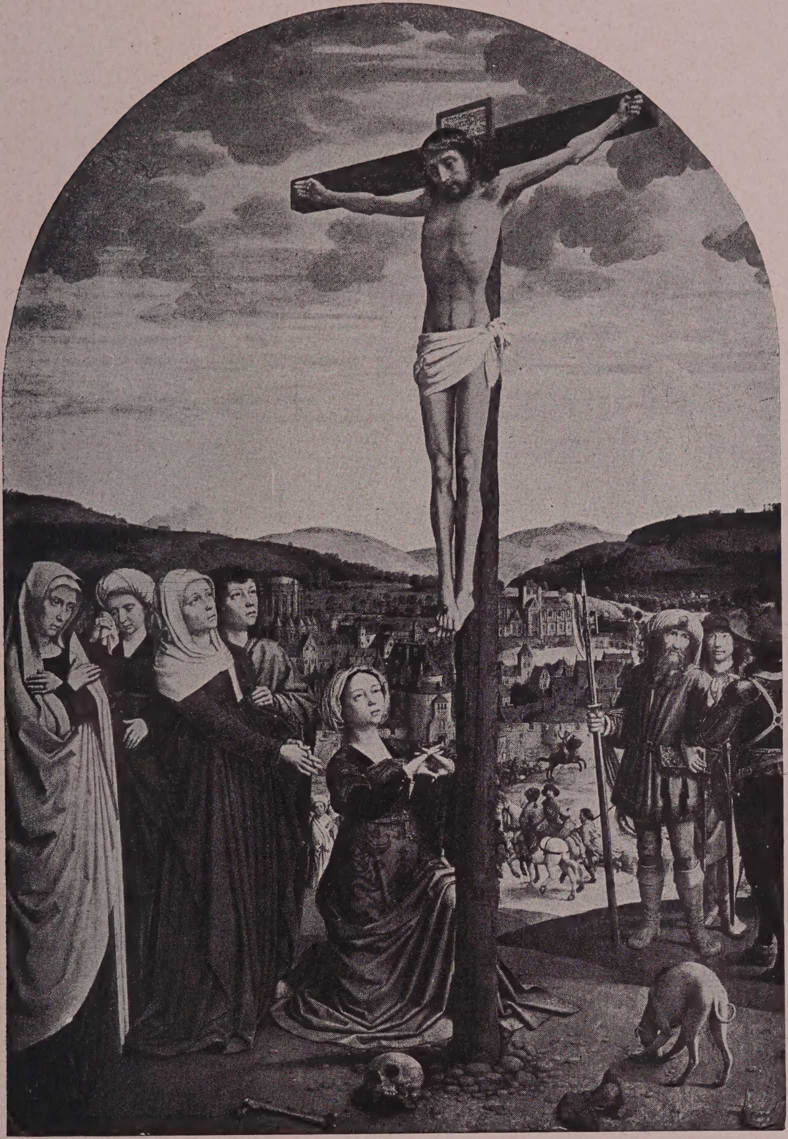
Hans Memling, Szenen aus dem Leben der heiligen Ursula
vom Ursula-Schrein im Johannes-Hospital zu Brügge

Niederlande. Wir wissen, daß er im Dienste Philipps des Guten von Burgund stand, daß er, ganz im Stil der italienischen Renaissancekünstler, von seinem Fürsten zu Sendungen ins Ausland benutzt ward, daß er in verschiedenen Städten tätig war, und wir kennen auch neben dem Genter Altar noch mehrere Werke seiner Hand, vor allem Porträte von unerreichter charakteristischer Feinmalerei, wie den Mann mit der Nelke im Berliner Museum, den Tuchhändler Arnolfini und seine Braut in London, den Kanzler Rollin, der die Madonna anbetet, im Louvre, sowie mehrere kleine kirchliche Bilder, Darstellungen der Jungfrau Maria mit dem Kinde und die unvollendete heilige Barbara im Museum von Antwerpen, die vor einem gotischen Kirchturm in einem großen Folianten blättert. Überall ist er ein Meister der realistischen Beobachtung, der Palast- und Zimmerinterieurs, Landschaftsausblicke und das Leben der Städte ebenso subtil und treu zu schildern weiß, wie er das innere Wesen seiner Menschen in ihren Gesichtern spiegelt.

Diesen Fürsten der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts schließt sich ein Gefolge von Meistern an, die ihnen an Macht des Ausdrucks und Vollendung des malerischen Vortrags wenig nachgeben. Weit berühmt zu seinen Lebzeiten schon war Rogier van der Weyden (oder auch französisch als Rogier de la Pasture bezeichnet, 1426 als Malerlehrling in Tournai nachgewiesen, gest. 1464). Auch er hatte Züge der Renaissancemeister nach

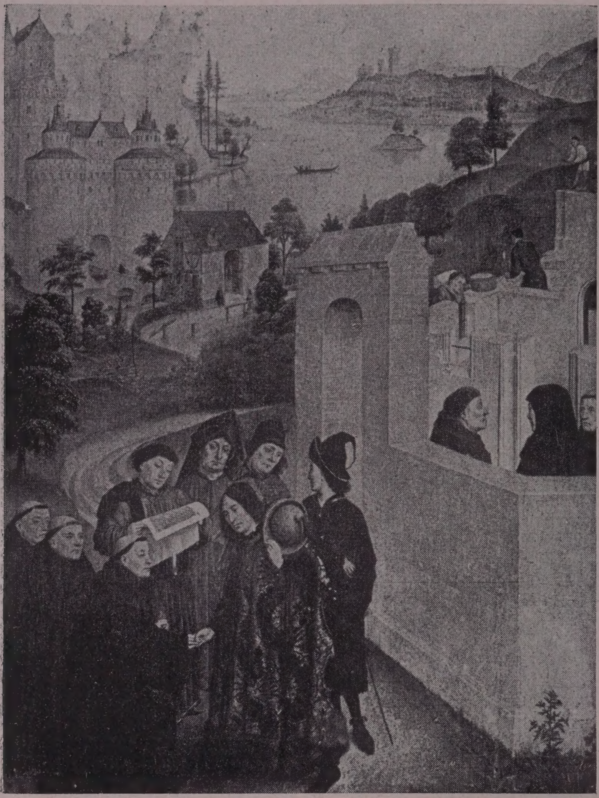
südlichem Muster, zog nach Rom, Florenz und Ferrara, wo er an dem kunstfreundlichen Hofe gastlich aufgenommen wurde, und spielte als Stadtmaler in Brüssel eine bedeutende Rolle. Rogier vertrat neben der episch-lyrischen Kunst der Eycks eine dramatisch-pathetische Richtung. Namentlich seine oft wiederholte Darstellung der Kreuzabnahme mit ihren herb-grandiosen Linien, mit der packenden Parallele des Körpers Christi und der ohnmächtig niedersinkenden Maria ist bezeichnend für die monumentale Kraft seiner Komposition, für die harte Bestimmtheit seiner Körperauffassung, für die klare und helle Beleuchtung, die man in seinen zahlreich erhaltenen kirchlichen Tafeln, Andachtsbildern und kleinen Hausaltären findet. Als ein Schüler Jan van Eycks wird Hugo van der Goes bezeichnet, der in geistiger Umnachtung 1482 in einem Kloster starb. Er ist der Meister jenes Altarbildes, das der Florentiner Kaufmann Tommaso Portinari in den Niederlanden bestellte, und das, als es am Arno eintraf (1476), auf die Maler von Florenz einen so gewaltigen Eindruck machte. Der temperamentvolle Realismus, mit dem hier die Anbetung der Hirten gemalt ist, kehrt wieder auf dem predellenartigen Bilde des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, wo die gleiche Szene mit verblüffender Wahrheit geschildert ist. Hier wie dort erscheinen die herbeigeeilten Hirten als rechte Vorläufer der holländischen Bauern des 17. Jahrhunderts, klingt in der zarten Beleuchtung des Hintergrundes die Landschaftsmalerei späterer Jahrhunderte vor. Es ist die Lehre Jan van Eycks, die sich bei van der Goes wie bei allen seinen Zeitgenossen erkennen läßt, wenn sie die Szenen der heiligen Geschichte durch volkstümliche Züge beleben und durch Gestalten der umgebenden Welt in die flandrische Gegenwart entbieten. Auch zwei weitere Schüler des Genter Meisters nutzen diese Motive: Petrus Christus, dessen Blütezeit zwischen 1440 und 1470 liegt, und der bedeutende Künstler, dessen Namen uns die Geschichte nicht aufbewahrt hat, den man darum nach einem Kloster bei Lüttich, wo einst sein wichtigstes Werk stand, als den „Meister von Flémalle“ bezeichnet, und der durch die prachtvoll lebendige Modellierung seiner Köpfe und Figuren, durch sein helles Licht und seine farbig durchleuchteten Schatten eine wichtige eigene Stellung einnimmt.

Für die dritte Generation ward dann Rogier van der Weyden Führer und Lehrer. Aus den benachbarten Landschaften strömten ihm die jüngeren Künstler zu, um von ihm die Lehren des Handwerks zu empfangen. Auch der größte aller in Flandern tätigen Maler nach den Eycks, der Meister von Brügge: Hans Memling, dessen Hauptzeit von dem Beginn der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts bis zu seinem Tode (1494) reicht, steht der Schule Rogiers nahe. Memlings reiches Lebenswerk, in dem die Reihe seiner Gemälde im Johannes-Hospital zu Brügge (Flügelaltäre mit der Vermählung der heiligen Katharina und der Anbetung der Könige, Martin van Nieuwenhove die Madonna anbetend, und der Ursulaschrein mit den sechs kleinen Bildern aus der Geschichte der Heiligen) und sein, freilich vielfach angezweifeltes Jüngstes



Gerard David, Kreuzigung Christi. Berlin, Kaiser=Friedrich=Museum

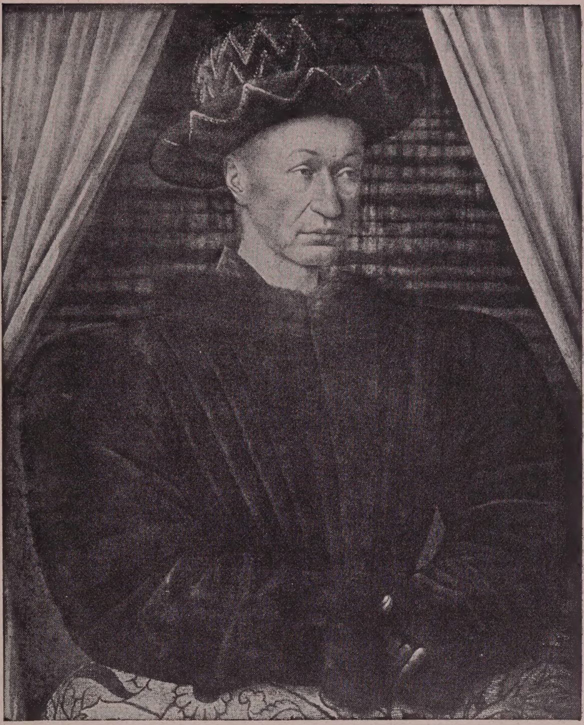
Gericht in der Lübecker Marienkirche an erster Stelle stehen, liefert den Beweis, wie sich im Laufe des 15. Jahrhunderts die niederländische Malerei verändert hat. Wir erkennen, daß in der Darstellung idealisierter, zarter weiblicher Gestalten, in der hellen Klarheit und Feinheit der Pinselführung ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Namentlich der Madonnentypus Memlings, diese lieblichen jugendlichen Gestalten mit ihrem goldenen Blondhaar und ihrer Anmut in Haltung und Bewegung, bildet ein Kapitel für sich und zeigt, daß


Simon Marmion, Szene aus dem Leben des heiligen Bertin
Altargemälde. Berlin, Museum

auch nach dem kraftvollen Realismus Jans eine Weiterentwicklung möglich war. Überhaupt prägt sich immer deutlicher die Vorliebe zu ruhigen und intimen Szenerien als bezeichnend für die Künstler aus, die mit Ausnahme Rogiers, der hier für sich steht, die Tragödie von Golgatha, die Märtyrergeschichten und die Schrecken des Jüngsten Gerichts eigentlich nur als Ausnahmen behandeln.

Memling, so glaubt man, war deutscher Abkunft und stammte aus Mainz. Wichtiger aber war der Einmarsch der nordniederländischen Künstler aus Holland nach Flandern. Auch in Holland scheinen sich bereits im 15. Jahrhundert mannigfache Lokalmalerschulen gebildet zu haben, von denen frühzeitig Haarlem hervortrat. Und schon damals zeichnen sich die dortigen Künstler durch einen ganz besonderen Sinn für warme und weiche Farbengebung und durch ein lebhafteres Interesse für die Landschaft aus. Aus Haarlem kam Dirk Bouts um die Mitte des Jahrhunderts nach Löwen (dort ist er 1475 gestorben). In seinen Werken, vor allem in dem großen Altar der Löwener Peterskirche (1466) und in einem Dreibild der Münchener Alten Pinakothek, erkennt man die herben Linien Rogiers wieder, die Dirk freilich nicht zu der machtvollen Wirkung des älteren Meisters zu verbinden weiß; aber er setzt dafür eine Liebe und ein Verständnis für die Landschaft ein, die man vor ihm nicht antrifft. Von den anderen Holländern, die in das südliche Nachbarland zogen, ragte neben Albrecht von Ouwater und Geertje tot Sint Jans, der über ein lichtes Kolorit von eigenem Zauber verfügt, an erster Stelle Gerard David hervor, der schon ins 16. Jahrhundert hinüberweist und 1523 in Brügge starb. Er steht vor uns als ein jüngerer Nachfolger Memlings, dessen schwärmerische

Intimität er nachahmt und weiterführt, wobei sein holländischer Sinn für die einheitliche koloristische Bildwirkung sich deutlich kundgibt. Von seinen wichtigsten Werken, die meist in Brügge blieben, ist ein besonders charakteristisches: die Madonna mit dem Kinde zwischen Engeln und heiligen Frauen, in das Museum von Rouen geraten. Die fromme Beschaulichkeit und Verträumtheit, auf die die Kunst der Niederländer immer ausschließlicher hinsteuert, gibt auch Gerard Davids Bildern das Gepräge; es ist bezeichnend für die Entwicklung, an deren Ende er steht, daß ihm dramatisch bewegte Szenen kaum mehr gelangen.



Jean Fouquet, Porträt König Karls VII. von Frankreich
Paris, Louvre

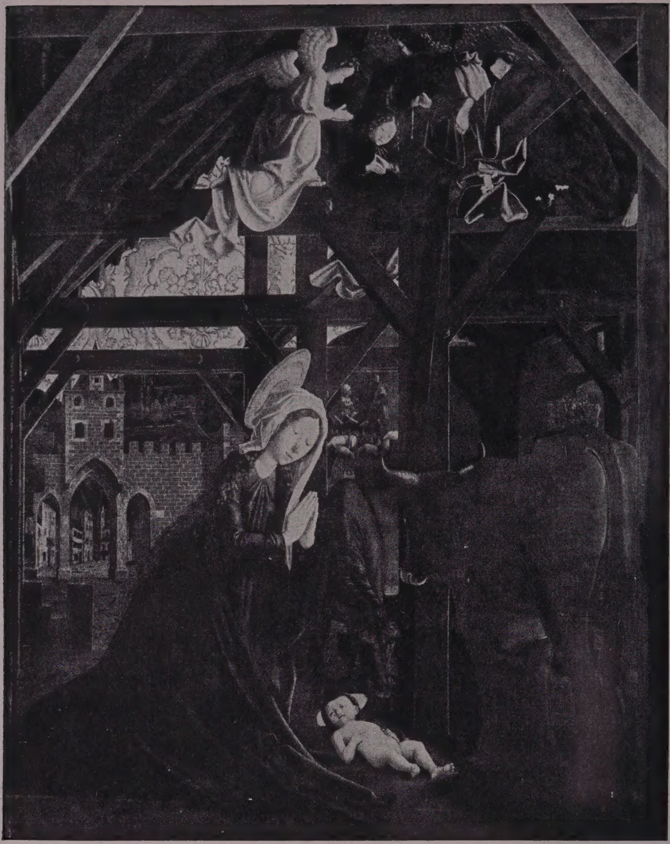
Zwischen der niederländischen und der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts, doch der nordischen Kunst näher verwandt als der romanischen, stehen die französischen Bemühungen der Vorrenaissance, die erst seit kurzem die verdiente Beachtung finden. Die moderne Vorliebe für alle Kunst des Werdens, für die Äußerungen und Schöpfungen vor den Zeiten der Reife hat auch in Frankreich die Forschung über die Hochrenaissance in jene Frühzeit zurückgelenkt; eine Pariser Ausstellung der einheimischen Primitiven vor einer Reihe von Jahren hat gezeigt, welche Schätze hier verborgen ruhen und allzu lange unbeachtet geblieben sind. Wer im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum vor den kostbaren, miniaturhaft feinen Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bertin steht, die Simon Marmion aus Amiens im Jahre 1459 malte, oder vor dem in der Farbe wie in der Charakteristik der Köpfe gleich bewundernswerten Bilde des Schatzmeisters Etienne Chevalier mit seinem Schutzheiligen St. Stephan, einer Schöpfung des Jean Fouquet aus Tours, wird von hohem Respekt vor der malerischen Sicherheit erfüllt, mit der diese Franzosen der Frührenaissance an ihre Aufgaben herantraten. Die Schönheit der Linienführung weist auf Italien, das Fouquet, ebenso wie sein

Martin Schongauer, Die Madonna im Rosenhag
Kolmar, Museum

Nebenmann Jean Perreal, bereits zum Studium aufsuchte; die Leuchtkraft und Schönheit der Ölfarben aber bestätigt die innige Verbindung mit dem flandrischen Nachbarlande. Wie in den Niederlanden bestehen auch in Frankreich nahe Beziehungen zwischen der Miniatur- und der Tafelmalerei, die sich gegenseitig befruchten, und wie dort erfreuen sich auch die französischen Künstler der Protektion einer kultivierten und geschmackvollen aristokratischen Gesellschaft. Dies gerade ist es, was den gleichzeitigen deutschen Künstlern fehlte. Von den herrschenden Gewalten des öffentlichen Lebens ist es nur die Kirche, die

Bartholomäus Zeitblom, Anbetung Christi
Stuttgart, Museum

sie in Dienst nimmt; im übrigen arbeiten sie aber fast ausschließlich für das Bürgertum der Städte, und stärker als in den Nachbarländern wird dadurch bei ihnen von vornherein ein volkstümlicher Zug, ein enger Zusammenhang mit den Grundbedingungen und Stimmungen des nationalen Lebens. Der Kreis, in dem sie sich bewegen, ist ein begrenzter; die Mittel, die der Kunstpflege zur Verfügung stehen, sind verhältnismäßig geringe; kein großer Zug verbindet die Bemühungen der einzelnen Landschaften und Städte, so daß sich die Schulen der Provinzen weit schärfer voneinander absondern als in den Niederlanden oder in Frankreich — durchaus entsprechend den individualistischen deutschen Tendenzen, die mehr auf eine Ausprägung der Stämme als auf eine nationale Einigung unter dem Gesichtspunkt eines Staatsgedankens hinzielten. Man hat indessen in früherer Zeit die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts viel zu sehr als eine Frucht der niederländischen betrachtet. Die neuere Forschung hat ergeben, daß die großen Meister von Gent und Brügge und Brüssel im Verlaufe des Jahrhunderts gewiß auch nach Osten hin gewirkt und reiche Anregungen ausgestreut haben, daß aber die Anfänge der deutschen Malerei durchaus selbständige Bemühungen darstellen, die sich zunächst völlig unabhängig vom Auslande halten. Der große Zug eines neu erwachenden Lebens, der bald nach 1400 ganz Europa erfaßte, hat auch in unserm Vaterlande seine Spuren hinterlassen. Auch hier wird die naive Steifheit und Starrheit, die typische Feierlichkeit der Gotik verdrängt von einem intensiveren Lebensgefühl, einer schärferen Naturbeobachtung und einer gesteigerten Fähigkeit, seelisches Leben zu bildhaftem Ausdruck zu bringen. Im Lauf der Jahrzehnte lassen sich dann allerdings die immer stärkeren Einflüsse der großen Niederländer verfolgen, die jedoch auch jetzt die deutschen Schulen nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich bringen, sondern zu einer Fortentwicklung ihrer Eigenart ermutigen und befähigen. Vor


Michael Pacher, Christi Geburt. St. Wolfgang

allem haben Rogier van der Weyden und seine Nachfolger die niederländischen Reformen nach Deutschland übertragen.

Namentlich die oberdeutschen Städte der fränkischen, schwäbischen und alemannischen Gebiete, die auf der großen Straße des damaligen internationalen Verkehrs liegen, weisen frühzeitig Künstler von hoher Bedeutung auf. In Basel trat seit 1435 Konrad Witz aus Rottweil auf, ein geschickter Beherrscher der Farbe und der neuen perspektivischen Errungenschaften, von dem in Basel selbst, in Straßburg, auch in Genf, wo er sich aufgehalten haben muß, religiöse Bilder von erstaunlich reifem Geschmack bewahrt werden. Im Elsaß ist Kolmar der Mittelpunkt des Kunstbetriebes; denn hier hat Martin Schongauer gelebt und gewirkt (um 1450 geb., gest. 1491), dessen Ruhm schon bei seinen Lebzeiten sich weit über die deutschen Grenzen verbreitete. Seine Arbeiten, an ihrer Spitze das Wunderwerk der Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Kolmar (1473), lassen bereits eine realistische Kraft erkennen, der die Schilderung menschlicher Gestalten, ihrer Haltung und Gebärden, ihrer Gewänder und ihrer Umgebung keine Schwierigkeiten mehr bereiteten; aber sie haben noch genug von der Eckigkeit und Herbheit der früheren Zeit, um weit über die Nachbildung des Wirklichen hinaus den Abglanz einer naiven Frömmigkeit und eines tiefen Empfindungslebens festzuhalten.

Energisch rückten die Schwaben vor. Der Tiefenbronner Altar des Lukas Moser von 1431 eröffnet den Reigen der frischen, lebendigen Kunstwerke,

Michael Wolgemut, Tod Mariä
Nürnberg, Germanisches National-Museum

die hier die Befreiung aus der Gotik anzeigen. Hans Multscher ist der Begründer der Schule von Ulm, wo er um die Mitte des Jahrhunderts als Maler und Bildhauer tätig war und aus ursprünglich gebundenem Vortrag, gedrängter Kompositionsart und einem kräftigen, aber harten Realismus den Weg zu der klareren Gestaltung und höheren Naturwahrheit seiner Tafeln und prächtigen Schnitzfiguren am Sterzinger Altar fand. In Ulm taucht dann später Friedrich Herlin auf, der sich von hier nach Nördlingen wandte, wo er 1499 starb, und Herlins Schwiegersohn Bartholomäus Zeitblom (um 1450—1531) wird mit der sonoren Farbe seiner Altarbilder der Ruhm dieser Lokalschule. Neben ihm steht der Bildhauer Jörg Sürlin d. A., der im Dom und am Rathaus zu Ulm in dekorativen und figürlichen Arbeiten in Holz und Stein seine plastische Begabung betätigte. Die Schwaben haben auch nach Bayern hinübergewirkt, wo wiederum die

Stephan Lochner, Anbetung der hl. drei Könige. Köln, Dom

Holzschnitzerei in Blüte stand. Im benachbarten Tirol ragt unter den zahlreichen Vertretern der volkstümlichen Holzplastik, die in der frischen Phantasie der Gebirgsbevölkerung hier von jeher eine sorgsame Pflege fand, ein Talent wie Michael Pacher (tätig von 1467 bis 1498) hervor, dessen bedeutende Stellung als Schnitzer wie als Maler immer klarer erkannt wird. Von den fränkischen Städten rückte Nürnberg früh voran. Hier hatte sich schon im 14. Jahrhundert eine Malerschule entwickelt, als deren Hauptwerke wir das Imhoffsche Altarbild der Lorenzkirche und den Tucherschen Hochaltar in der Frauenkirche kennen. Wahrscheinlich hat an diesem ein Meister Berthold mitgearbeitet, von dem sich wieder Fäden zu der Prager Schule hinüberziehen, die sich unter Kaiser Karl IV. im 14. Jahrhundert in der damals noch wesentlich deutschen Hauptstadt Böhmens gebildet hatte. Im Jahrhundert darauf zeigt sich dann in Nürnberg ein außerordentlicher Fortschritt im Technischen wie in der Beobachtung der Natur. Michael Wolgemut (1434—1519), der Albrecht Dürers Lehrer wurde, ein vielgewandter und fast allzu geschäftiger Künstler, dessen beste Werke aber (Hofer Altar in der

Münchener Pinakothek, Altarbild in der Marienkirche zu Zwickau) eine Landschaftsempfindung und einen realistischen Sinn ungewöhnlicher Art bekunden, steht an der Spitze. Neben ihm wirkt Hans Pleydenwurff. Auch am Niederrhein blüht im 14. und 15. Jahrhundert die Malerei. In Köln namentlich entfaltete sich eine primitive Kunst der Innigkeit und Zartheit, deren Wurzeln noch in der Gotik der stolzen Kirchen ruhen, die aber doch schon vom neuen Geiste der Tafelmalerei erfaßt ist. Als Ahnherr dieser Schule, deren Werke die romantische Begeisterung zu Beginn des 19. Jahrhunderts sammelte (heute im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln), gilt ein Meister Wilhelm (gest. 1378), als dessen Hauptwerk der Klarenaltar im Dom, ein geschnitzter Schrein mit Bildern aus dem Leben Jesu, bezeichnet wird. Der jüngere Hauptmeister der Schule ist Stephan Lochner, der aus Süddeutschland stammte und im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in der rheinischen Bischofsstadt tätig war, der Meister des berühmten Kölner Dombildes mit der Anbetung der Könige auf der Haupttafel, den Heiligen Ursula und Georg auf den Flügeln. In diesem Hauptwerk seiner Hand wie in den kleineren Madonnenbildern Lochners, die wir kennen, berührt sich die erdentrückte schwärmerische Reinheit und Keuschheit der Alt-Kölner schon mit einer frischeren Lebendigkeit und einem Farbenvortrag, der klangvolle und kräftige koloristische Wirkungen sucht. In Westfalen wirken zu gleicher Zeit tüchtige Meister. Soest (Konrad von Soest), Dortmund (Viktor und Heinrich Dünwegge) und Münster besaßen ihre lokalen Malerschulen. Noch weiter im Norden, in Hamburg, begegnen wir den erst in jüngster Zeit nachgewiesenen Meistern Bertram und Francke. Überall regen sich vielversprechende Keime, die nun von den niederländischen Anregungen neu befruchtet werden.

Madonna im Hofe. Stich von Schongauer

Frühzeitig ist die nordische Malerei der Renaissance von zwei Trabanten geleitet: vom Holzschnitt und Kupferstich, die gleichfalls im 15. Jahrhundert ihr Haupt erheben. Die volkstümlichen Tendenzen der germanischen Kunst sind es, die diese graphischen Übungen zur Blüte bringen. Die Italiener pflegen die Wandmalerei, die zu den Massen spricht; die Nordländer schaffen sich das kleine Schwarzweißblatt, das mehr noch als die gemalte Tafel sich an den Einzelnen wendet und zur Betrachtung die Ruhe und Beschaulichkeit des Hauses erfordert. Der Bilddruck entwickelt sich in der gleichen Epoche wie der Buchdruck; die Zeit am Ende des Mittelalters, die von der Sehnsucht nach gegenseitiger Mitteilung beherrscht war, gibt sich mit dem Worte nicht zufrieden, sondern verlangt zugleich nach dem anschaulichen Bilde. So ist das Ziel der beiden graphischen Verfahren dasselbe, doch ihre Technik geht entgegengesetzte Wege. Denn der Holzschnitt ist ein „Hochdruck" (wie Gutenbergs Letterndruck), d. h. bei der Herstellung seiner Blätter wird das Bild dadurch gewonnen, daß die Linien des auf den Holzstock gezeichneten Bildes reliefartig aus der Platte herausgeschnitten werden, so daß die mit Druckerschwärze getränkte Walze nur diese erhaben stehengebliebenen Stellen berührt. Der Kupferstich dagegen ist ein „Tiefdruck"; denn bei ihm besteht das Verfahren darin, daß der Stecher das Bild in die Kupferplatte einritzt und diese Vertiefungen sodann mit der Druckfarbe einschwärzt. Der Abdruck ergibt dann hier wie dort in schwarzem Abdruck das Bild „im Gegensinne", d. h. wie im Spiegel gesehen, auf der weißen Fläche des Papiers. Beide Verfahren haben eine jahrhundertelange Vorbereitungszeit hinter sich. Die Metallgravierung war von jeher bekannt, bronzene Gefäße, Spiegel, Gebrauchs- und Luxusgegenstände aller Art wurden oft mit eingeritzten Umrißzeichnungen geschmückt, und schon bei den Ägyptern waren geschnittene Stempel aus Holz, Metall und Stein im Gebrauch, um Vieh, Gerätschaften und Sklaven zu zeichnen, ebenso wie der Zeugmusterdruck mittels Holzmodeln im Orient früh bekannt war. Nur ein kleiner Schritt fehlte, um von allen diesen Ansätzen zum Vervielfältigungsdruck in der Hochdruck- und der Tiefdrucktechnik vorzuschreiten. Mit dem 15. Jahrhundert tauchten nun überall die „Prieffmaler" und „Prieffdrucker" auf, die für den Jahrmarkt kleine Bildchen, meist Heiligendarstellungen, von Holzstöcken druckten und dann kolorierten — Blätter, die dem gemeinen Manne einen Ersatz darboten für die Tafelbilder und Miniaturen der Reichen, ihm auch als Mittel dienten, Kästen, Bücher, ja selbst Türen zu verzieren, oder ihm gar als Amulett galten. Auch die Spielkartenindustrie, die bisher auf die Handmalerei angewiesen war, bemächtigte sich der neuen Herstellungsmethode. Dann traten die „Blockbücher" auf, zusammenhängende Folgen von Holzdruckbildern mit eingeschnittenem Text. Endlich erschienen die Einzelblätter künstlerischen Charakters, an der Spitze der datierten Stücke der noch ganz primitive heilige Christophorus von 1423 (heute in der Bibliothek zu Manchester). Hauptsächlich durch den Wagemut des Druckers Albrecht Pfister aus Bamberg

rückte der Holzschnitt zugleich als Illustration ins gedruckte Buch ein (seit 1461). Der erste Künstlername, der uns dabei begegnet, ist Erhard Rewisch aus Utrecht, der 1413 mit Bernhard von Breidenbach eine Fahrt ins Heilige Land machte, die in einem umfangreichen illustrierten Reisewerk beschrieben ward (Mainz 1486). Diese Bilder wirkten wieder auf die in Dr. Hartmann Schedels „Weltchronik", die der unternehmungslustigste der Nürnberger Buchdrucker, Anton Koberger, in Verlag nahm, und zu deren Holzschnitten er auch Michael Wolgemut heranzog.

Gleichzeitig verbreitete sich der Kupferstich, und auch hier ist es neben den anonymen Meistern, die zuerst auftraten (an erster Stelle unter ihnen der Meister E. S.), wiederum ein Führer der Malerei: Martin Schongauer, der bedeutungsvoll eingreift. So vollzieht sich frühzeitig die Verbindung der Malerei mit den Schwarzweißkünsten, in Deutschland wie in allen anderen europäischen Ländern (die vielfach dabei unter deutschem Einfluß stehen), und die Künstler, die beim Tafelbilde mit den Schwierigkeiten der Farbenbehandlung zu ringen haben, benutzen die willkommene Gelegenheit, daneben in der freieren, leichter beweglichen Liniensprache des Kupferstichs und des Holzschnitts zu erzählen und zu fabulieren, zu phantasieren und zu philosophieren. Fast alle großen Meister, die nun in der Zeit der Hochrenaissance auftreten, haben die Graphik benutzt, um ihren letzten und tiefsten Empfindungen Ausdruck zu verleihen.

Die hl. Dorothea. Holzschnitt um 1400.
München.

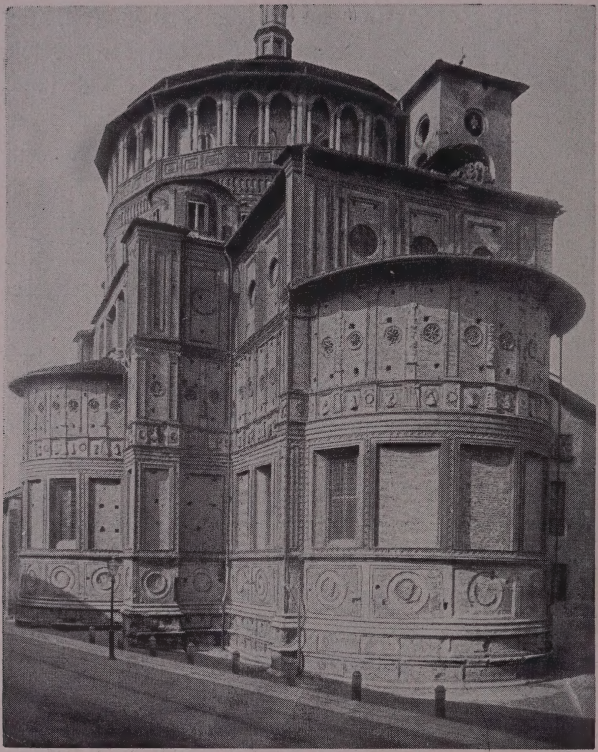
Michelangelo Buonarroti, Erschaffung der Welt. Fresko an der Decke der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom

Die Hochrenaissance

Auf die Zeit der Vorbereitung folgt die Zeit der Erfüllung. Die Keime, die seit 1400 ausgestreut worden waren, gingen zu glorreicher Blüte auf. Die Weltanschauung der neuen Epoche hatte sich gefestigt, und auch die Kunst steht nun in stolzer, sicherer Herrschaft über alle Mittel da, Leben und Wirklichkeit, Natur und tiefstes Empfinden in Form und Farben zu spiegeln. Als der Morgen des 15. Jahrhunderts dämmerte, suchte man in die Geheimnisse der malerischen Technik einzudringen, bemühte man sich um die Gesetze des Sehens, vertiefte man sich mit Begeisterung in das Studium der Natur; jetzt sind die Darstellungen natürlicher Bewegungen, die Bildung nackter menschlicher Figuren, die Malerei der Landschaft, die Perspektive und Anatomie, mit denen man experimentiert hatte, die Öl- und Freskotechnik Allgemeingut der Künstler. Aber als ein Neues trat nun in den Kreis ihrer Sehnsucht das Streben nach dem großen Stil. Man hatte das Leben in all seiner Buntheit und Mannigfaltigkeit wiedergegeben, hatte prächtige Schauspiele entfaltet und mit erfindungsreicher Erzählerlust Bibel und Legende durchwandert. Nun steigt ein Formideal auf, das diesem gleichsam unbefangenen Treiben Festigkeit, Ruhe und Gesetzmäßigkeit gegenüberstellen will. Immer leidenschaftlicher versenkt man sich in das Studium der Antike, und die große Klarheit der griechisch-römischen Kunst weist den Weg. Auch jetzt ist man niemals oder doch fast niemals bis zur eigentlichen Kopie gegangen; die persönliche Kraft der Künstler war zu groß, um sich zur Nachahmung zu erniedrigen. Aber man spürt an den Gesetzen des Aufbaus, die jetzt in der Architektur wie in der Malerei bemerkbar werden, den ungeheuren Einfluß der klassischen Studien. Die gesamte Kunst der Hochrenaissance, wie wir sie nennen, hat etwas Majestätisches, Abgeklärtes,

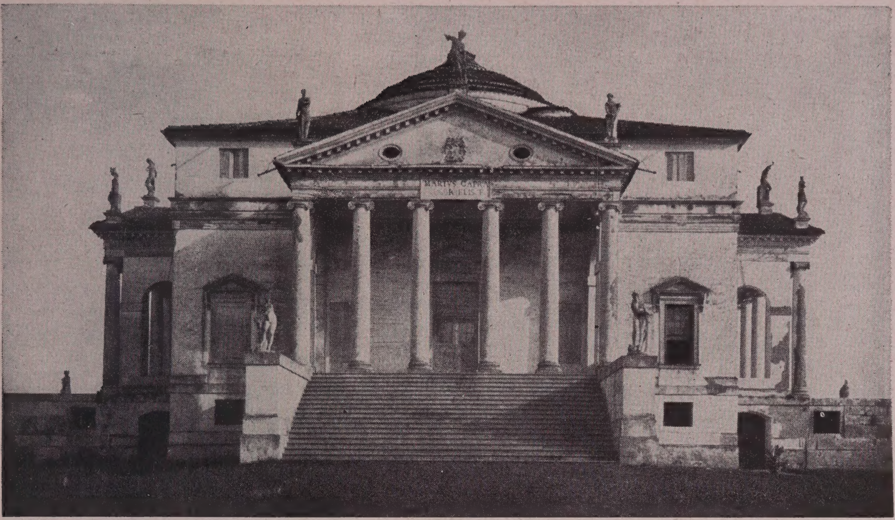
Unerschütterliches. Sie ist die reife Frucht einer unvergleichlichen Entwicklung. Aber wie uns der Frühling mit dem Wachsen, Quellen und Treiben, das wir an Busch und Baum bemerken, mit seinen neugierig hervorguckenden und langsam sich entfaltenden Blüten, mit dem holden Hauch seiner Lüfte, die mit Zukunftshoffnungen durchzogen scheinen, oft lieblicher und beseligender erscheint als die reife Fülle und Frucht des Sommers, so wird sich unsere tiefste Neigung doch immer wieder der Frührenaissance zuwenden, da sich der Zauber der italienischen Kunstblüte zuerst vor uns ausbreitete. Namentlich wir Heutigen, die wir eine besondere Vorliebe haben, Entwicklungszustände zu verfolgen, erblicken gern in der Kunst des 15. Jahrhunderts das Herrlichste, was der Süden uns geschenkt. Schon die deutschen Nazarener um 1810 begannen die Aufmerksamkeit auf die Meister der Frühzeit zurückzulenken. Inzwischen sind wir fast so weit gelangt, daß wir in übertriebener Einseitigkeit auch das Große und Gewaltige, was die Hochrenaissance zu bieten hat, verkennen; daß wir in der Begeisterung über die knospenhafte Schönheit der Anfangskunst die Epoche der Reife und Vollendung unterschätzen, weil wir von hier aus nicht mehr die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung auf gleicher Bahn erkennen. Vor hundert Jahren stand es anders. Damals war mit dem klassischen Altertum die Hochrenaissance als das ideale Vorbild jeder Kunst vor den Augen der europäischen Theoretiker aufgestiegen. Das Cinquecento ward die Musterkammer für alles, was der Künstler brauchte, und der Name Raffael wurde die typische, allgemein gültige Bezeichnung für den Maler überhaupt — eine Gewohnheit, die der Sprachgebrauch auch heute noch nicht verloren hat, obschon sie in der Kunstanschauung keine Begründung mehr findet. Und von jener Zeit ab ward von allen akademischen und offiziellen Stellen aus die Hochrenaissance so laut gepriesen und empfohlen, den Schülern als Erziehungsmittel, den fertigen Künstlern als Vorbild dargeboten, daß die Reaktion einer ungeheuren Übersättigung nicht zu vermeiden war. Die Werke, die damals entstanden, wurden uns im 19. Jahrhundert so nahe gerückt, daß in der Gewohnheit des täglichen Umgangs das Gefühl für ihre Besonderheit verloren zu gehen drohte. Erst jetzt, da wir zu ihnen wieder Distanz gewonnen haben, erstrahlen sie uns in neuem Lichte.

Die Baukunst gab auch nun wieder das Zeichen. Sie hatte im Beginn des 15. Jahrhunderts in leichten, schönen Bildungen, in Pilastern und Halbsäulen, in zierlichen Kapitellen, in anmutig durch Rankenwerk geschmückten Flächen, in offenen, einladenden Säulenhallen geschwelgt oder aus dem trotzigen Gefühl der machthungrigen Epoche jene wuchtigen Florentiner Palastfassaden hervorgebracht, in denen noch ein Stück Mittelalter, vom neuen Geist belebt, daherschritt. Die Abwendung von der Gotik war nicht plötzlich erfolgt, die Freude an schmuckem Detail war aus dem Jahrhundert vorher übernommen worden. Jetzt wird alles zu ernster Ruhe gesammelt. Große Raumvorstellungen beherrschen die Frontflächen der Außengebäude und die Anordnung des Innern. Schmuck und Zier treten zurück vor dem zusammenfassenden, das Ganze zur



Bramante, S. Maria delle Grazie, Mailand

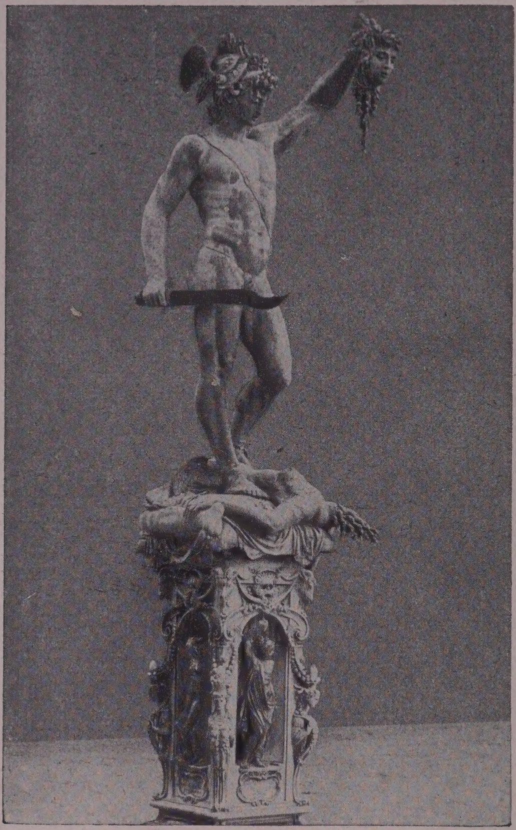
großen Einheit zwingenden Baugedanken. Ein durchgebildetes System von edlen Linien und wohlabgewogenen Verhältnissen der Mauermassen zueinander tritt an Stelle der frischen, ursprünglichen Laune. Donato d'Angelo, oder **Bramante**, wie er genannt wurde (1444 bis 1514), ein Urbinat, der in seiner Jugend den Herzogspalast des Luciano da Laurana entstehen sah und die antikisierenden Tendenzen dieser Architektur weiterführte, ward der maßgebende Architekt der neuen Zeit. Er hat in zahlreichen Städten gewirkt, hat seine erste große Periode in Mailand verbracht, wo er im Dienste Lodovico Sforzas stand und neben anderen Bauten die Kirche S. Maria delle Grazie errichtete, und ist dann, als die Sforza in Mailand ausgespielt hatten, am Ende des Jahrhunderts nach Rom gekommen, wo er den neuen Bauten am Vatikan und an der Peterskirche die entscheidende Linie vorschrieb. Bramante war es, der den Grundriß dieses gewaltigen Renaissance-Domes schuf, der die Grundmauern und Pfeiler schon errichtete, auf denen später Michelangelo seine himmelanstrebende Kuppel aufbaute. Er hat zugleich die Verbindungsbauten zwischen den verschiedenen Teilen des vatikanischen Palastes angelegt, die den Eindruck dieser pompösen Burg des Statthalters Christi für alle Zukunft bestimmten. Alles ist hier Ruhe und Größe, Macht und sorgsam abwägende Symmetrie, ein außerordentliches Verständnis für die Wirkung getürmter Massen und für die Ordnung ihrer klaren Gliederung. Damit waren die Richtlinien der Architektur für ein Jahrhundert festgelegt, aber sie waren so genau formuliert, daß nur zu leicht auch geringere Geister sich ihrer bedienen konnten, ohne Regeln und Gesetze aus eigener schöpferischer Kraft zu beleben, wie es Bramante vermochte. Etwas Theoretisches, Doktrinäres kommt in die Baukunst der Hochrenaissance, und auch



Andrea Palladio, Villa Rotonda bei Vicenza

der berühmteste der Architekten nach Bramante: Andrea Palladio (1518 bis 1580), der durch seine Bauten in Venedig (S. Giorgio Maggiore, Redentore u. a.) und in seiner Vaterstadt Vicenza (Rathaus, Villa Rotonda) Jahrhunderte hindurch die Architektur ganz Europas beeinflußte, schuf sich aus dem Studium der Antike und den von ihr abgeleiteten Gesetzen der Symmetrie und klaren Strenge ein „Regulbuch", das er selbst freilich mit genialer Schöpferkraft nutzte.

Als wenn unter solchen Bemühungen, die Kunst in Systeme und Vorschriften zu spannen, die schöpferische Kraft der früheren Zeit an Frische eingebüßt hätte, sehen wir die Plastik in der Hochrenaissance fast verstummen. Von jenen weitverzweigten, kaum übersehbaren Scharen glänzender bildhauerischer Talente, die um 1450 Italien durchzogen, ist jetzt keine Rede mehr. Wohl tauchen einzelne Persönlichkeiten von Bedeutung auf, wie Jacopo Sansovino (1486—1570), der aus Rom und Florenz nach Venedig kam und hier als Bildhauer wie als Architekt Ruhm und Ehren erlangte (sein Meisterstück ist die Loggietta, die 1902 beim Einsturz des Markusturmes zertrümmert wurde), oder später die geniale Erscheinung Benvenuto Cellinis (1500—1572), der uns durch seine von Goethe in deutscher Sprache herausgegebene Selbstbiographie nahesteht, der Meister des Bronzegusses und Schöpfer des Perseus in der Loggia dei Lanzi zu Florenz. Die größten Taten in der Bildhauerkunst wie in der Architektur wurden von den drei Gewaltigen geschaffen, die nun auftraten und alles zusammenfaßten, was bisher in Italien an künstlerischen Bemühungen und künstlerischer Sehnsucht aufgetaucht war. Die drei heiligen Namen Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael bedeuten die ragenden Gipfel des wunderbar ansteigenden



Cellini, Perseus

Gebirgszuges, den die Kunst der italienischen Renaissance darstellt. Aufs innigste sind alle drei mit der Generation verknüpft, die ihnen voranging. Leonardo ist ein Schüler Verrocchios, Michelangelo steht durch seinen Lehrer Bertoldo mit Donatello in direkter Verbindung, Raffael hat durch Perugino den ersten Unterricht empfangen. Und es ist ein Schauspiel ohnegleichen, zu verfolgen, wie aus den Lehren der Altvordern hier eine neue Jugend die letzten schöpferischen Konsequenzen zog.

Leonardo ist der älteste der drei. 1452 ist er in dem kleinen Orte Vinci bei Empoli, nahe bei Florenz und Pisa, als der uneheliche Sohn eines vornehmen Florentiner Juristen geboren. Die Natur hat in Jahrtausenden nicht ein zweites Mal ein einzelnes Menschenkind so verschwenderisch mit ihren Gaben bedacht wie diesen allumfassenden Geist, der nicht nur Maler, Bildhauer und Architekt zugleich war, sondern als Naturforscher, als Ingenieur, als Techniker, sogar als Vorahner der modernen Flugmaschine, neue Wege beschritt, verschlossene Tore öffnete. Eine glänzende Persönlichkeit, von männlicher Schönheit und Athletenkraft, ein bezaubernder Gesellschafter, dem Alt und Jung, Fürsten und Volk, Männer und Frauen zu Füßen lagen, so schritt er königlich durch sein Jahrhundert. Die ganze Fülle der Wissenschaft und Kunst seiner Epoche scheint sich in ihm wie in einem Brennspiegel zu treffen. Der Einfluß, den seine menschliche Erscheinung, den seine Taten und Werke auf die Zeitgenossen und die folgenden Geschlechter ausübten, ist unermeßlich. Wir können seine Werke nicht auf eine einzelne Provinz begrenzen, die ganze Kultur der Zeit hat er beherrscht und vordem unbekannte Ideale für ihre Fortentwicklung aufgestellt. Der Begriff des „uomo universale“, den die Renaissance hervorgebracht hat, knüpft sich zuallererst an die Erscheinung dieses Mannes, dem wir das Lächeln der Mona Lisa und die ergreifende Hoheit des Abendmahls, die

Niederschrift der tiefsten Gedanken über Sinn und Technik der Malerei im „Trattato della pittura“ und die den Bestrebungen unserer Zeit um vier Jahrhunderte vorgreifende Idee der Begründung einer Musterstadt nach ästhetisch = hygienischen Gesichtspunkten verdanken. Allerdings hat die Natur für die Allgüte, die sie diesem Genie entgegenbrachte, auch ein Opfer verlangt. Die Überfülle der Pläne und Entwürfe, die sich in seinem Kopfe drängten, hat die Vollendung des einzelnen oft genug beeinträchtigt. Das Tempo seines Geistes war zu schnell, um ihm immer ein Ausruhen und ein stilles Reifenlassen zu ermöglichen. Wir wissen, daß er oft genug Anregungen, die er ausstreute, und deren Bedeutung für alle Zukunft maßgebend blieb, selbst nicht völlig ausschöpfen konnte, sondern seinen Schülern und Nachfolgern überlassen mußte, das Begonnene fortzuführen; daß er von einem Werke zum andern übersprang, sich in Experimenten tummelte, die vielfach dem Bestande seiner Schöpfungen gefährlich wurden; daß er bald nach dem Beginn der einen Arbeit, von der unbezwingbaren Begierde nach einer neuen angestachelt, abbrach und nie mehr auf das Frühere zurückgriff. So hat die kunsthistorische Forschung bei keinem Meister größere Schwierigkeiten zu überwinden gehabt als bei Leonardo. An zahlreiche Bilder, die seinen Namen tragen, haben sich endlose Streitigkeiten der Gelehrten geknüpft. Die Londoner Nationalgalerie und der Louvre in Paris besitzen je eine „Madonna in der Grotte“, die seit langem im Wettbewerb um die Echtheit stehen; die Leda mit dem Schwan, die ihm zugeschrieben wird, existiert gleichfalls in mehreren Fassungen, und niemand wird beschwören können, welche dem Meister angehört. Vieles von seinen Werken

Leonardo da Vinci, Denkmalentwurf, Handzeichnung
Schloß Windsor

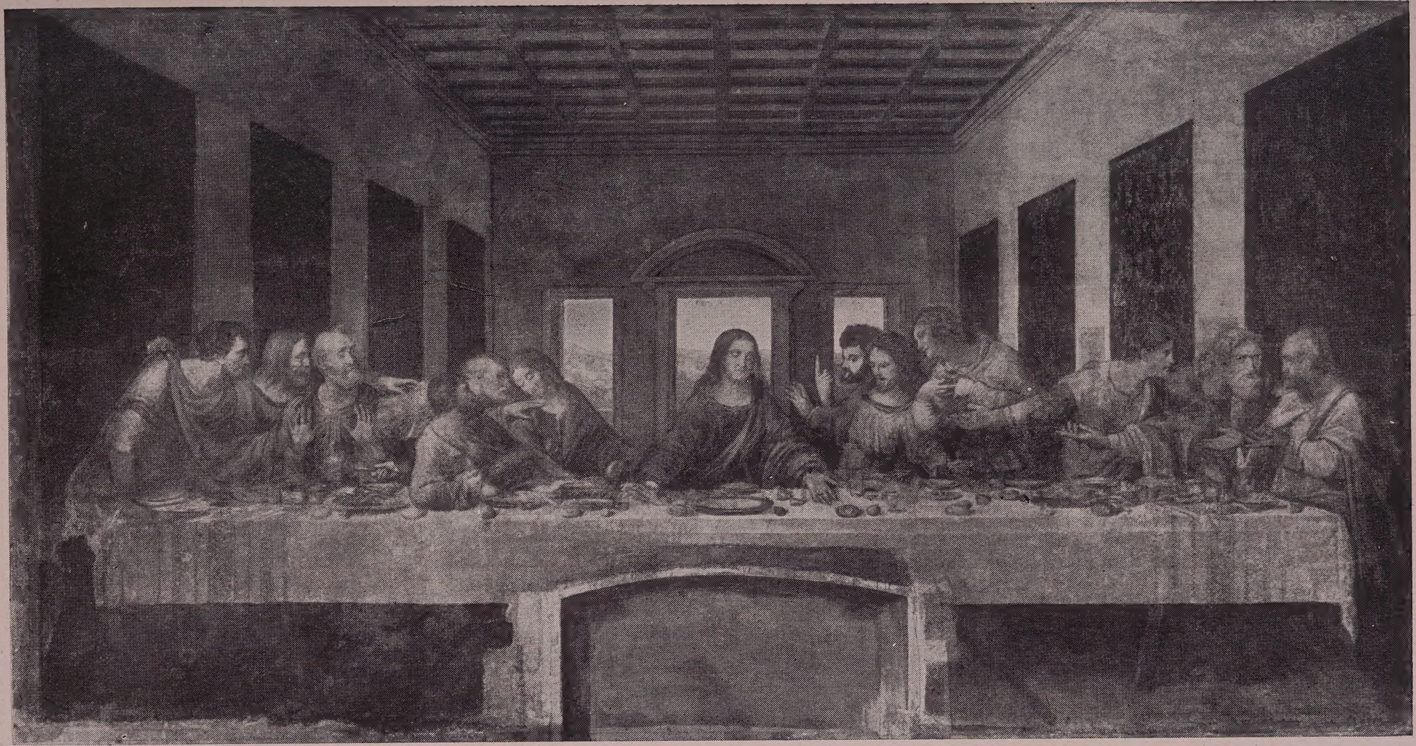
ist verschwunden, zerfallen oder nur fragmentarisch erhalten. Von seinem gewaltigen Reiterdenkmal, das er in Mailand dem Francesco Sforza, dem Vater Lodovicos, errichten sollte, und das niemals über das Tonmodell hinauskam, besitzen wir nur die Zeichnungsskizzen — genug, um uns zu beweisen, daß dieses Monumentalwerk nur in Verrocchios Colleoni einen Konkurrenten gehabt hätte. Von dem Schlachtenkarton des florentinischen Sieges bei Anghiari, den er im Auftrage des Rates schuf, und der untergegangen ist, kennen wir nur die Zeichnung eines späteren Künstlers, aus der wir die Wucht und Leidenschaft spüren, mit der hier das Gedränge auf Tod und Leben streitender Massen gepackt und bezwungen war. Und sein großes Hauptwerk, das Abendmahl im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie zu Mailand, bei dem Leonardo das Wagnis unternahm, mit Ölfarben auf die Mauer zu malen, um starke koloristische Wirkungen zu erzielen, ist heute nur eine Ruine; klagend, doch hilflos stehen wir vor dem verfallenen Götterwerk, dessen Farbenschichten wir nach und nach von der Wand sinken sehen. Wir müssen uns die Kopien von Leonardos Schülern, die Studienzeichnungen, die er selbst vor der Arbeit und Jüngere später nach dem vollendeten Werke gemacht haben, hinzunehmen, um einen Begriff von der Herrlichkeit zu erlangen, die hier einst die Mönche grüßte, wenn sie sich betend zum Mahle versammelten. Leonardo hatte für den Eßsaal des Klosters das heilige Mahl gewählt und die Szene dargestellt, da Christus zu den Jüngern die inhaltsschweren Worte sprach, es sei einer unter ihnen, der ihn verraten werde. Die Erregung und Bestürzung der Getreuen ist das Thema der Darstellung. Der Meister ließ die Reihe der dreizehn Männer an einer Tischplatte erscheinen, und mit bewundernswerter Kunst löste er sie nun in Gruppen auf, die mit immer neuen Haltungen und Bewegungen die Beteuerung der Unschuld, das Erstaunen, die Trauer und das Entsetzen ausdrücken. Als echte Italiener benutzen diese Apostel ihre Hände zu lebhaftem Gebärdenspiel — Leonardo hat auf diese Mitwirkung der Hände immer besonderen Nachdruck gelegt. Und alles strebt von rechts und links dem Hauptpunkt der Komposition zu, der wunderbar schlichten und milden Gestalt Christi, der die Hände einfach ausstreckt, um zu bestätigen, daß er nur die Wahrheit gesagt; der, umstrahlt von einem zarten Licht, das ihn von der Seite und von den Rückfenstern des Gemachs trifft, unmerklich sich als der Gesandte einer höheren Welt in diesem Kreise heraushebt. Die Jünger sehen wir mehr oder minder im Profil: mitten im Bilde — und die Achse durchschneidet die Gestalt — haben wir das uns zugewandte Antlitz des Heilands. Das große Kompositionsgesetz also, das Leonardo immer wieder betonte: die „Pyramide", eine Anordnung, bei der von rechts und links gerade aufsteigende Linien, am liebsten die eines gleichseitigen Dreiecks, bis zum Mittel- und Hauptpunkt der Gruppe emporsteigen, ist auch hier befolgt. Überall ist Leben und gesteigerter seelischer Ausdruck, und alles ist doch wieder zusammengefaßt von dem Gesetz einer großen Ruhe, durch das die Leidenschaft gebändigt, das Erzählende zur Monumentalwirkung geklärt ist.

Leonardo da Vinci, Mona Lisa. Paris, Louvre

Zu Beginn der achtziger Jahre war Leonardo nach Mailand gekommen, und bis zum Ende des Jahrhunderts, da die Herrschaft der Sforza zusammenbrach, hat er dort verweilt. Zahlreiche Aufgaben galt es neben jenen beiden Hauptwerken, dem Denkmal Francescos und dem Abendmahl, auszuführen; unter den Bildnissen, die ihm übertragen wurden, ragt das entzückende Frauenporträt der Ambrosiana hervor, die man auf den Namen der Bianca Sforza getauft hat, das wunderbar modellierte Profilantlitz einer schönen jungen Frau, das in der Strenge und Ruhe der Auffassung fast noch an die Bildnisse der florentinischen Frührenaissance erinnert, das aber in den eigentümlichen Rätselzügen des Gesichts schon den typisch leonardesken Ausdruck zeigt. Dieser

Frauentypus erreicht dann seine höchste Ausbildung in dem Porträt der Mona Lisa, der Gemahlin des Francesco del Giocondo, dem Hauptwerk der zweiten Florentiner Epoche. Es war nach dem Ende der Sforza-Herrschaft, als Leonardo nach einer Wanderschaft, die ihn bis Venedig und bis Rom führte, wiederum in Florenz einzog, wo er von 1503 ab mehrere Jahre lang zusammen mit Michelangelo verweilte. Es ist die Zeit, da er an der Schlacht von Anghiari malte, und da Michelangelo als Gegenstück dazu seinen Karton der im Bade überraschten Florentiner schuf. In diesen Jahren entstand jenes Meisterporträt, das erste Bildnis der Welt, in dem mehr gegeben wurde als das Abbild einer Persönlichkeit, mehr als ein Widerschein ihres inneren Lebens. Was uns das geheimnisvolle, nie erklärte und unerklärbare Lächeln der Mona Lisa sagt, ist das letzte unerklärliche Rätsel der Frauennatur. In ihren Augen ist Güte und prüfende Kühle, sinnliche Glut und keusche Zurückhaltung, der scharfe, bestimmte Ausdruck einer entschiedenen Persönlichkeit und zugleich jener merkwürdige Zug, der die Frauen wie lebendig gewordene Pflanzen, wie einen Teil der Natur erscheinen läßt, mit der sie enger verbunden sind als die Männer. Wie eine seltsame, verlockende, berauschende und vielleicht gefährliche Wunderblume wächst das Halbbild dieser Frau aus einer phantastisch-romantischen Landschaft auf, in der der Blick über Felsentäler und schroffe Abgründe, über Flüsse und Seen bis in die weite Ferne schweift. In traumhaften, braungrünen Farben füllt diese Landschaft den Hintergrund, die bei Leonardo auch sonst oft wiederkehrt und von dem Innenleben des Meisters uns mehr erzählt als seine Briefe und Verse. Es ist ein Porträt, das zum ersten Male das Objektive der Menschendarstellung mit einem subjektiven Lebensbekenntnis des Künstlers verbindet, das in das Abbild einer Persönlichkeit eine ganze Weltanschauung band. Dem zweiten Florentiner Aufenthalt folgt eine zweite Mailänder Periode. 1506 sehen wir Leonardo abermals in der Stadt seiner „Cena", wo nun die Nachfolger der Sforza, die französischen Machthaber, ihn mit den gleichen Ehren empfangen wie einst Lodovico. Und Frankreich ward für ihn die Zuflucht seiner späten Jahre; eine römische Episode, die mit einer Enttäuschung endete, geht rasch vorüber, und seit 1516 sehen wir Leonardo in einem Schloß der Touraine, das Franz I. ihm als Altensitz zur Verfügung stellte. Dort ist er drei Jahre später, am 2. Mai 1519, gestorben — niemand weiß heute, wo das, was sterblich an ihm war, in der Erde geborgen ist.

Leonardo steht vor uns als die Verkörperung alles dessen, was ein schöpferischer Mensch mit seinen Gedanken und mit seiner Gestaltungskraft zu umfassen und zu leisten vermag. Michelangelo scheint aus einem anderen, höheren Geschlecht entsprossen. Es ist, als wenn in ihm der Weltgeist selbst Gestalt angenommen hätte und auf die Erde niedergestiegen sei. Ein ungeheurer Wille, der alle Schranken zerbricht und alle Widerstände niederzwingt, war hier lebendig geworden, um selbst wieder aus der toten Materie mit göttlichem Schöpferodem Leben zu zaubern. Die letzten Rätsel der Weltdinge, die tiefsten



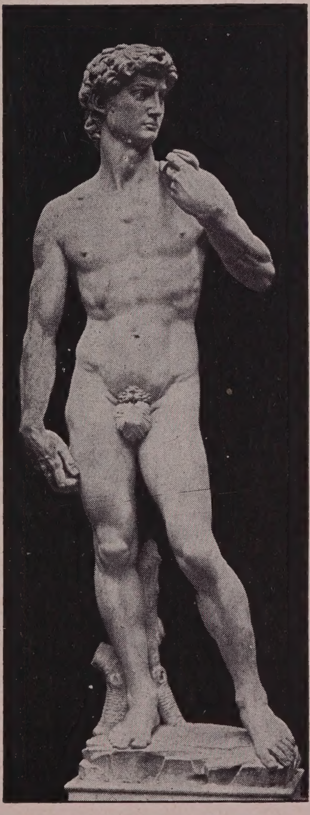
Leonardo da Vinci, Das Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand

Geheimnisse der menschlichen Seele, die Urkraft des Kosmos und der Gewalten, die ihn regieren, spiegeln sich in Michelangelos Gemälden und Skulpturen. Ein neuer Jupiter scheint den Olymp verlassen zu haben und in den Städten der Menschen umherzuwandern, ein leidenschaftlich zürnender, gewaltige Pläne und Gedanken wälzender Geist, der das kleine Geschlecht hier unten lehrt, am Schlagbaum der Unendlichkeit zu rütteln. Die Nachbildung des Natürlichen konnte diesem Temperament niemals genügen; er steigerte sich Personen und Vorgänge „weit über Irdisches hinaus", die nackten Gestalten, die er beschwor, nehmen die Art von Giganten an, ihre schwellenden Muskeln, ihr drohender Blick, ihre düsteren Augen, ihre ungeheuren Körperformen stammen vom Geschlecht der Riesen und Halbgötter. Auch Michelangelo beherrschte den ganzen Umkreis der Künste. Als Maler und Bildhauer begann er, der Schluß seines Lebens gehört der Architektur, und die Dichtungen und die Briefe, die er schrieb, da sein unruhvolles Leben durch den Verkehr mit Vittoria Colonna von einem Schimmer des Glücks umstrahlt wurde, gehören zu den feinsten literarischen Äußerungen der Renaissance. Michelangelos Leben ist nicht wie das Leonardos vom Glanze verklärt und emporgetragen. Schwere Kämpfe, Enttäuschungen, Zweifel und Erbitterungen spielen darin eine bedeutende Rolle; es paßt zu seiner Natur, daß er zu ringen hatte wie Jakob mit dem Engel.

Auch Michelangelo Buonarroti ist nicht in Florenz selbst geboren, sondern in einer kleinen Stadt, in Caprese, wo er am 6. März 1475 das Licht der Welt erblickte. Aber Florenz hat schon den Knaben aufgenommen, der bei Ghirlandajo in die Lehre kam und in der Schulwerkstatt, die Cosimo Medici begründet hatte, dem Donatello-Schüler Bertoldo nahetrat. Früh regt sich die schöpferische Kraft, und das Relief eines Centaurenkampfes, das zu den ältesten Werken des Meisters gezählt wird, ist schon erfüllt von der großartigen dramatischen Wucht, die seine Hauptwerke charakterisiert. Der Neunzehnjährige tritt in Bologna auf, wo er den von einem Engel gehaltenen Kandelaber modelliert, und bald schon erscheint Michelangelo am Ende des Jahrhunderts in Rom, wo sein berühmtestes Frühwerk entsteht: die Marmorgruppe der Pietà in der Peterskirche, die er für Jean de Villiers, den französischen Gesandten am Vatikan, schuf. Noch sehen wir die Ausdrucksart des Meisters nicht völlig frei von den Einflüssen der früheren Generation. Der Vortrag hat noch eine leise Befangenheit, der Faltenwurf der jugendschönen Maria, die den herrlich modellierten, schwer lastenden Leichnam Christi auf ihrem Schoße hält, ist noch bauschig und überschwer wie an Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele, noch ist nicht jene gedrungene, schwellende Art der Körperbehandlung anzutreffen, die später Michelangelos Skulpturen stempelt. Aber schon ist die sichere Reife des Handwerklichen erreicht und die Überwindung der Materie durch eine aus tiefstem Gefühl quellende Beseelung. Auch die geistvolle Komposition, die den Tendenzen der Hochrenaissance entspricht, findet sich bereits: jener symmetrische Aufbau, der von rechts und links bestimmende Linien zum

Höhe- und Mittelpunkt hinaufführt, ohne doch innerhalb dieser festen Gesetzmäßigkeit das blühende Leben zu gefährden. Im Anfang des 16. Jahrhunderts sehen wir dann Michelangelo wieder in Florenz, und hier entsteht das Werk, das seinem Namen zum ersten Male den Ruhm der Heimat und der Fremde einbringt: die Kolossalstatue des David, der „Gigante", wie die Florentiner ihn nannten, das Riesenbild eines Jünglings von strahlender Kraft, das der Künstler aus einem ungeheuren Marmorblock zauberte. Damit tritt zum ersten Male die hüllenlose Schönheit des menschlichen Körpers in Michelangelos Lebenswerk ein, und auch in dem malerischen Werke, das kurz darauf entsteht, übt er mit froher Kraft die neugewonnene Fertigkeit. Ein Seitenstück zu Leonardos Schlachtengemälde galt es für das Rathaus von Florenz zu schaffen, das freilich ebensowenig vollendet werden sollte wie das Werk des älteren Künstlers. Hatte Leonardo das Schlachtgetümmel selbst geschildert, so wollte Michelangelo die Vorbereitung zum Kampfe geben und erwählte zum Thema die überlieferte Erzählung, nach der einst florentinische Söldner, als sie im Flusse badeten, zu ihrem Entsetzen plötzlich die Nachricht vom Anrücken der feindlichen Pisaner erhielten und in Überraschung und Verwirrung gerieten; so hatte er zugleich Gelegenheit genug, nackte Körper zu zeichnen und aus der zeitgenössischen Episode eine heroische Kriegsszene zu machen.

Auf diese Zeit der Vorbereitung folgt dann die große Hauptepoche, da Michelangelo (seit 1505) in Rom in die Dienste Papst Julius' II. trat. Ein gewaltiges Werk zu schaffen ward er berufen. Er sollte dem Kirchenfürsten schon bei Lebzeiten ein pompöses Grabdenkmal errichten, bei dem auf den Stufen und in den Nischen eines komplizierten architektonischen Aufbaus nicht weniger als vierzig Figuren Platz finden sollten. Die Mühen und Qualen, Schwierigkeiten und Ärgernisse, die der Künstler bei der Arbeit an dieser Riesenaufgabe zu bestehen hatte, türmten sich im Laufe der Jahre immer höher, und aus dem übergewaltigen Plane blieb schließlich nicht viel mehr übrig als die Figuren des Moses und einiger Nebengestalten, die noch heute das Grabmal des Papstes in der Kirche S. Pietro in Vincoli schmücken, sowie die beiden nicht ganz vollendeten Figuren der gefesselten Sklaven, die jetzt der Pariser Louvre bewahrt. Doch wenn

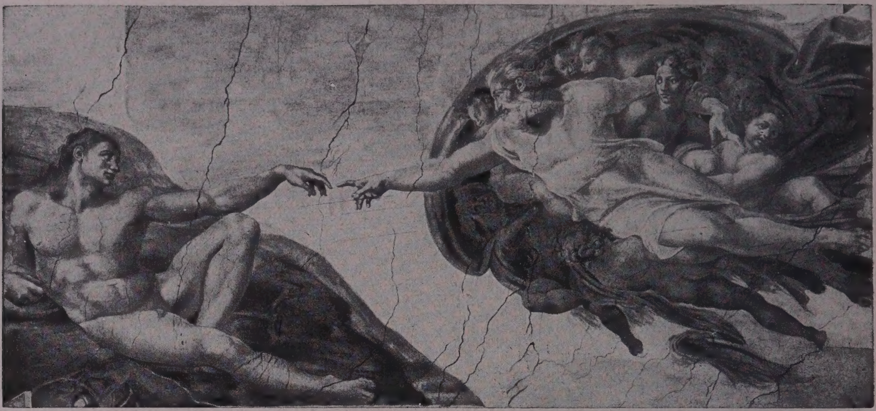


Michelangelo Buonarroti,
Statue des David in Florenz

das gesamte Werk dieses Grabmonuments für den Meister letzten Endes nur eine Enttäuschung ward, wir kennen keine Klage darüber; denn wir verdanken ihm jene Gestalt des Moses, die alles übertrifft, was vor und nach Michelangelo in Italien an plastischer Kunst geschaffen wurde. Nicht von Erden her ist dieser Heros mit dem machtvollen Bart, den gewaltigen Armen, die die Gesetzestafeln halten, mit den rollenden Augen, die auf das frevle Volk der Hebräer zu blicken scheinen, mit den geheimnisvollen Hörnern, die aus Stirn und Locken hervorwachsen und diesen heldenhaften Priester der Menschheit als einen Naturgeist zu charakterisieren scheinen. Auch hier fließt das Gewand in Falten herab, aber welche Einfachheit und Größe der Bildung im Vergleich zu dem Mantel der Maria. Alles ist auf den monumentalen Umriß kolossaler Linien gestellt, und die ungeheure Leidenschaft des Zürnenden, die im nächsten Augenblick sich in gewaltigem Ausbruch zu entladen scheint, wird durch sie zu wunderbarer und unvergleichlicher Wirkung gebändigt. Und wie hier ein göttlicher Wille den Marmorblock getroffen hat, um übermenschliches Menschentum daraus zu formen, so hat Michelangelo zu gleicher Zeit als Maler das letzte, endgültige Wort gesprochen: an der Decke der Sixtinischen Kapelle (1508 bis 1512). Wir sahen schon früher, wie florentinische und umbrische Maler des 15. Jahrhunderts hier die Längswände mit Freskobildern bedeckt hatten. Nun galt es, die schlichte Decke des vom Architekten wenig reich bedachten Raumes zu schmücken und mit den Wänden in Einklang zu bringen. Michelangelo überspannte die breite Fläche mit einem System gemalter Architektur, mit Marmorsäulen, Balustraden und Gebälk, durch dessen Zwischenräume der blaue Himmel in die Kapelle herniederscheint. Und oben nun sehen wir durch diese Rahmenfelder in die Regionen der mythischen und der Urzeit hinein, da Gott Vater wie lebendig gewordener Sturmwind den Weltenraum durchbraust, das Chaos teilt und auf der Erde Pflanzen, Tiere und Menschen aus dem spröden Boden lockt, da der göttliche Geist die ersten Menschen aus dämmerhaftem Urzustand zum Leben erweckt mit jener wunderbaren Geste der ausgestreckten Hand, aus der das Fluidum der Seele in den Finger Adams hinüberströmt, sehen den Sündenfall und den Fluch, den er über die Menschheit gebracht. Kein Zweifel, hätte Michelangelo in seiner Frühzeit nicht Masaccios Fresken in der Florentiner Karmeliterkirche gesehen und studiert, er hätte kaum den Weg zu diesen römischen Schöpfungen gefunden. Aber wie weit läßt der jüngere Meister nun den Begründer der Renaissancemalerei hinter sich! Wie führt er, nachdem fast ein Jahrhundert malerischer Erfahrung dazwischen liegt, die Erzählung und die Menschenschilderung, die monumentale Gliederung der Einzelbilder und die Behandlung der Körperformen aus neuem Geiste weiter fort. Aus einem Geist, der überwältigend groß und doch zugleich wieder naiv ist und die Vorgänge der biblischen Legende durch einfachsten Vortrag zu unvergeßlichen Eindrücken gestaltet. In diesen Köpfen Gott Vaters, unter dessen Händen rings alles zu Leben und Schönheit aufblüht, und des jugendlichen Adam, der erstaunt, nicht

verstehend, ahnend und beglückt den elektrischen Funken des Menschentums empfängt, ist im Grunde alles gesagt, was sich bildlich über das Werden und Wesen unseres Geschlechts ausdrücken läßt. Rings umgeben diese Erzählungen aus der Genesis, in den gemalten Marmornischen sitzend, die Gestalten der Propheten und Sibyllen, die über das Schicksal der Erdenkinder trauernd und sinnend, entsetzt und hoffend nachdenken. Wiederum übermenschliche Gestalten, in jeder Haltung des Kopfes, der Hände, in dem Wurf der Gewänder, in der unerhörten Intensität, mit der die Gesichter Gedanken und Empfindungen spiegeln, einem höheren, zwischen uns und der Gottheit stehenden Geschlecht entsprossen. Wie Leonardo benutzt auch Michelangelo als echter Italiener die Hände, um den Ausdruck der Gesichter zu begleiten und zu verdeutlichen. Noch ein weiteres Mittel wendet er zu gleichen Zwecken an: die Kontrastgestalten kleiner Putten, die hinter den Kolossalfiguren dieser männlichen und weiblichen Verkörperungen der Lebensgeheimnisse auftauchen, ihr Sinnen und Grübeln, ihr Aufschrecken und Horchen noch einmal allegorisch betonen und zugleich durch ihren kleinen Maßstab die ungeheuren Leiber der Propheten und Sibyllen noch riesenhafter erscheinen

Michelangelo Buonarroti, Statue des Moses vom Grabdenkmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli, Rom

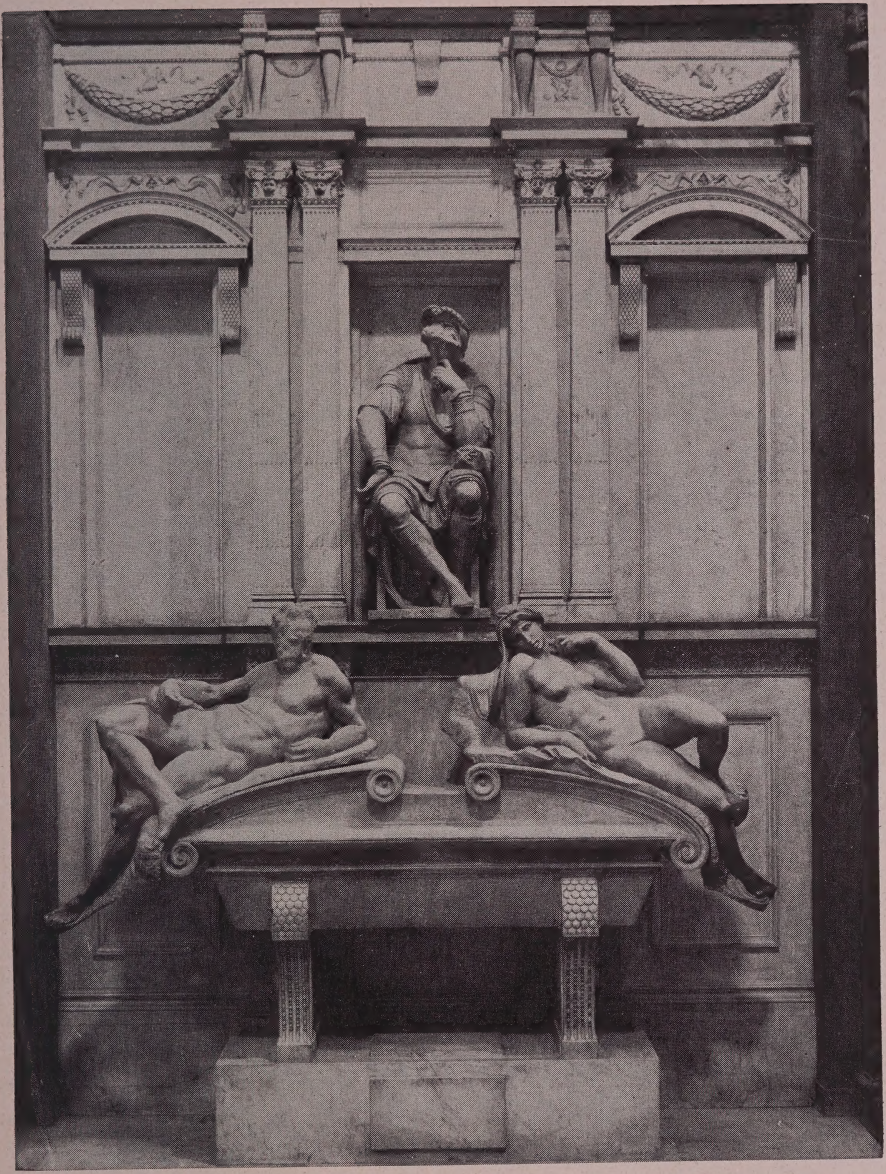


Michelangelo Buonarroti, Erschaffung Adams. Fresko der Sixtinischen Kapelle in Rom

lassen. Weitere Einzelgestalten kommen hinzu, die Atlanten, die den Architekturrahmen beleben, Figuren, die das Scheingewölbe gleichsam stützen, und Nebenwerk aller Art. Das Ganze aber, so viele Einzelheiten es auch umfaßt, ward gemalt mit einer so königlichen Geschlossenheit, daß man es kaum zu fassen vermag, wie in der knappen Zeitspanne von vier Jahren ein einziger diesen Plan begründen und durchführen konnte.

Noch aber war die Westwand ohne Schmuck. Auch sie wird jetzt Michelangelo anvertraut, und in weiteren sechs Jahren (von 1535—1541) malt er hier al fresco das überwältigende Schauspiel des Jüngsten Gerichts, in dem wir die Massen der Verbannten und Verfluchten zu dichten Knäueln geballt in die Hölle stürzen sehen, während die Scharen der Seligen zum Himmel streben und Christus als Weltenrichter, ein schöner nackter Jüngling, wie ein neuer Apoll von Belvedere, zürnend und strafend, mit unerbittlicher Gerechtigkeit über die Auferstandenen seinen Wahrspruch verhängt. Es ist eine der schlimmsten Schandtaten, die jemals Prüderie und Barbarei verübt haben, daß eine spätere Zeit, der das freie Kunstverständnis des Renaissancepapstes aus dem Hause Rovere unverständlich geworden war, die nackten Gestalten dieser gemalten Weltdichtung mit Kleiderfetzen überpinseln ließ, um das „Ärgernis" aus der Welt zu schaffen, das Michelangelos hellenischer Geist in den Vatikan getragen hatte.

Aber auch Florenz sollte teilhaben an dieser Reifezeit des Meisters; denn unmittelbar nach dem Moses für Julius II. entstand das bildhauerische Hauptwerk für die Herrscherfamilie seiner Vaterstadt: die Grabmäler für Giuliano und Lorenzo Medici in der Gruftkapelle von S. Lorenzo. Eine ernste, gehaltene Renaissancearchitektur aus weißem Marmor umgibt uns hier. Zwei Nischen öffnen sich, und in ihnen thronen die sitzenden Gestalten der beiden Mediceer, Giuliano wie ein römischer Feldherr, das Haupt zur Seite gewandt, als beobachte er Schlacht- und Truppenbewegungen, Lorenzo in tiefes Nachdenken



Michelangelo Buonarroti, Grabmal des Lorenzo de Medici in San Lorenzo zu Florenz

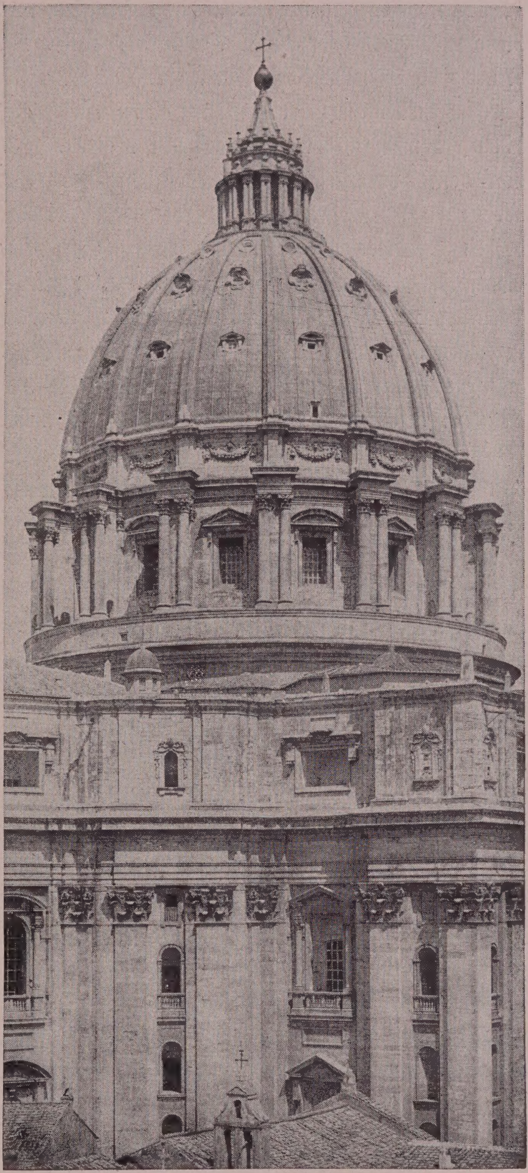
versunken, in einer Stellung und Haltung, die ganz im Stil der Propheten und Sibyllen geistige Konzentration in Form und Rhythmus zwingt. Der moderne Kunstfreund kann es sich nicht versagen, die Linie zu ziehen, die etwa von dem Propheten Jeremias der Sixtina und von diesem „pensieroso", wie ihn die Florentiner nannten, bis zu Rodins „Denker" geht, und mit den fundamentalen Unterschieden, die den Renaissancemeister und den Bildhauer

der modernen Zeit voneinander trennen, doch auch die große Gemeinsamkeit zu bewundern, die über die Jahrhunderte hin diese beiden größten Bildhauer ihrer Nationen eint. Zu den Füßen der sitzenden Standbilder bauen sich die Sarkophage auf, und auf ihren Deckeln nun ruhen jene vier Gestalten der Nacht und des Tages, der Morgendämmerung und des Abends, in denen Michelangelos Naturgefühl sich vielleicht am herrlichsten offenbart hat. Auch hier treffen wir noch die Spuren seiner Arbeit an, einzelne Teile entbehren der letzten Modellierung und Glättung; aber gerade dieser Zug, der uns wieder seltsam an Rodin erinnert, obschon bei Michelangelo nicht Absicht, sondern Zufall das Werk von der Erreichung des letzten Zieles zurückhielt, vergrößert den Eindruck, weil wir erschauernd die Hand des Göttlichen zu sehen vermeinen, wie sie den Meißel in den glitzernden Steinblock trieb. Der Tag erscheint als ein männlicher Riese, der im vollen Bewußtsein seiner Kraft uns anblickt. Der Abend zeigt wiederum die Gestalt eines Mannes, als wenn er bei sinkender Sonne nach harter Arbeit müde ausruht. Die Nacht und der Morgen aber sind Frauen, und wenig nur aus der Bildnerei aller Zeiten läßt sich vergleichen mit der Schönheit dieser im tiefen Schlafe ruhenden und dieser erwachenden, den blühenden Körper wollüstig dehnenden Gestalt, die hier das Auf und Ab des Tages, das Werden und Vergehen des Menschenlebens symbolisieren.

Florenz und Rom stritten sich jahrzehntelang um Michelangelos Besitz. Rom sollte siegen. Die letzten Jahrzehnte hat er in der ewigen Stadt verbracht, und von der Malerei und Skulptur wendet sich nun des Künstlers Geist Aufgaben zu, bei denen es noch gewaltigere Probleme von Form und Raum zu lösen galt: die Architektur, der Ausgangs- und Endpunkt aller Renaissancekunst, zieht ihn in ihren Bann. Er entwirft in Rom die Pläne für die Gestaltung des Kapitols, dessen antike Macht und Größe er zu neuem Leben erweckt. Er baut an Kirchen und Palästen, und er unternimmt das große Werk, die Peterskirche zu vollenden. Was einst Bramante hier geschaffen hatte, war inzwischen von kleineren Geistern fortgeführt worden; nun faßt Michelangelo alles Frühere zusammen. Das Allzuviele, das schon den monumentalen Eindruck der Kirche zu gefährden drohte, verschwindet wieder, und mit so großen Linien wird der Abschluß des Baus entworfen, daß der Beschauer, von der Harmonie des Bauwerkes hingerissen, den ungeheuren Maßstab kaum merkt, in dem sich hier ein Riesengebäude vor ihm ausbreitet. Und wenn einst Brunelleschis Florentiner Domkuppel die Baukunst der Renaissance eingeleitet hatte, so schließt nun die Kuppel von S. Peter in ihren herrlichen, kraftvollen und doch wunderbar leichtgeschwungenen Linien, Michelangelos letztes Werk vor seinem Tode (18. Februar 1564), die größte Epoche der italienischen Architektur ab. Ja, es ist fast, als kröne diese Kuppel zugleich mit S. Peter den Gesamtbau der Renaissancekunst überhaupt. Denn als der große Buonarroti die Augen schloß, ist schon ein neuer Stil im Werden, und er selbst bricht bereits die strenge Fessel der Hochrenaissance mit den gewaltigen

Muskeln, der dramatischen Bewegtheit, den wallenden Haaren und Gewändern seiner Gestalten, mit der kraftstrotzenden Fülle von pomphaftem Schmuck an der gemalten Architektur in der Sixtina und am Bau der Porta Pia in Rom. Es sind schon die fernen Vorklänge des Barock, die wir hier vernehmen, einer Formenauffassung, die sich aus der Strenge und Gesetzmäßigkeit der Hochrenaissance langsam herauslöst.

Leonardo lebt als Mann in der Vollkraft seiner Jahre, Michelangelo als königlicher, die Welt der Kunst beherrschender Greis im Gedächtnis der Nachwelt fort; Raffael als ein Jüngling, der, wie Mozart und Kleist, oder, um ein Parallelschicksal zu nennen, das dem seinen näher lag, wie Masaccio, in der Blüte der Jahre, lange vor dem Höhepunkt der Lebensbahn, durch ein neidisches Geschick dahingerafft wurde. Und ein Jüngling ist Raffael auch in seinen Werken. Nicht die Macht, das tiefe Sinnen Leonardos, nicht die dämonische Urgewalt Michelangelos war seine Art, sondern die weiche Anmut und die träumerische Sehnsucht jüngerer Jahre. Sein Schönheitsideal ist die knospenhafte Madonna, die, selbst ein Stück Natur, auf das Christuskind niederblickt und es zärtlich an sich drückt. Wie ein leuchtendes Meteor steigt dies Genie am Himmel der italienischen Kunst auf, um rasch wieder zu verschwinden. Keine Kampfnatur, kein Riese, der sich gegen das Leben



Kuppel der Peterskirche in Rom
entworfen von Michelangelo Buonarroti

aufbäumt und mit widerwärtigen Schicksalen ringt, kein unersättlicher, lebenshungriger Genießer, kein Halbgott, der die letzten Geheimnisse des Daseins kennt und offenbart, sondern ein schlanker, schöner Urbinat, der wie ein Prinz durch Italien wandert und mit Staunen die Zeitgenossen bewundernd und huldigend vor sich sieht. Raffael hat nichts von dem Römertum Leonardos, nichts von dem bohrenden und grübelnden Germanentum, das uns in Michelangelo verborgen scheint, er ist ein Italiener, ein Kind seiner Zeit, dessen Leben und dessen Lebenswerk umschrieben wird von edlen Linienharmonien. Anmut und Lieblichkeit, Sinn für Schmuck und Zier ist seine Welt, und Mozartsche Musik scheint daraus zu klingen, nicht Beethoven, wie wir ihn bei Michelangelo zu vernehmen glauben. Dies Weiche, Gefällige, Geschmeidige in Raffaels Wesen, das gleichsam in seiner Lebensrechnung keinen Rest zurückläßt, hat auch seine Malerei bestimmt. Sie ist beherrscht von dem Gesetze der harmonischen Komposition, der fließenden schönen Linien. Die Einheitlichkeit und Geschlossenheit, das in sich ruhende Gleichgewicht der antiken Kunst hat ihn stärker beeinflußt als seine Genossen. Dies gerade war es, was in den Zeiten des Klassizismus um 1800 Raffael an die erste Stelle drängte, da man vor Michelangelos elementarer Wucht zurückscheute und die Rätsel Leonardos nicht zu begreifen wußte. Kein Künstler ist von den Folgen der maßlosen Überschätzung so schwer betroffen worden wie der Meister der Sixtinischen Madonna, dem einst wie einem Gotte gehuldigt wurde, und der in den letzten Jahrzehnten so viel von dieser unbegrenzten Verehrung einbüßte, daß heute schon ein neuer, wohlbegründeter Rückschlag eingetreten ist, der uns endlich lehren wird, seine Werke richtig einzuschätzen.

Da Raffaello Santi, der im Frühling des Jahres 1483 als Sohn des gleichfalls künstlerisch tätigen Kaufmanns Giovanni Santi in Urbino geboren war, als Sechzehnjähriger auf die Wanderschaft ging, trieb es ihn nach der Hauptstadt Umbriens in die Schule Peruginos, zu dessen sanfter, milder Art seine weiche Natur sich hingezogen fühlen mußte. Wir sehen, wie Perugino ihn in der ersten Zeit beherrscht hat, wie Raffael sich in der Vermählung Josefs und Mariä (in der Brera zu Mailand) unmittelbar an das Sposalizio-Gemälde seines Meisters hielt, wie er auch in Florenz (seit 1504) seinen Madonnen (darunter die Madonna del Granduca im Palazzo Pitti) den verträumt-sinnenden Ausdruck der umbrischen Künstler gab. Das Beispiel Fra Bartolommeos (1475—1517), der damals in Florenz wirkte und unter dem Einfluß der religiösen Reaktionsbewegung Savonarolas seine technisch reife Kunst in den Dienst der Frömmigkeit stellte, mag Raffael in diesem Streben bestärkt haben. Doch Bartolommeo führte ihn zugleich aus der zarten Farbigkeit zu einer schärferen Herausarbeitung des Liniengerüstes. Das leitet über zu Raffaels dritter und größter, zu seiner römischen Epoche, in der sich sein Stil von der umbrischen Befangenheit und der florentinischen Lieblichkeit zu Kraft und Hoheit steigerte. Fra Bartolommeo hatte den ersten Anstoß dazu

Raffael Sanzio, Die Madonna Esterhazy
Budapest, Landesmuseum

gegeben, unablässige Studien der Natur und der alten wie der neuen Kunst förderten ihn weiter, die Antike schließlich gab die entscheidende Wendung. Mit leidenschaftlicher Begeisterung hat sich Raffael in Rom, wohin er 1508 übersiedelte, mit den Überresten des Altertums beschäftigt; immer ungestümer ward seine Sehnsucht, von den Werken der Alten alles Erreichbare kennen zu lernen, und die Überlieferung mag Recht haben, die berichtet, er habe sich bei Ausgrabungen in der Campagna die tödliche Krankheit geholt, die ihn, 37 jährig, am 6. April 1520 aus Leben und Schaffen hinwegriß.

In Rom nahm Raffaels Hand einen ganz neuen Duktus an. Die Linien werden großartig und bedeutungsvoll, die Komposition schließt sich in einer klaren und gesetzmäßigen Architektur zusammen, zu der das Beispiel Leonardos sein Teil gegeben haben mag, die Farbe, die ihre Anmut und ihren Schmelz behält, wird gleichwohl tiefer, ernster und leuchtender. Das Formideal des klassischen Altertums wird sein höchstes Ziel, und jene schöne Bäckerstochter, die Fornarina, die seine Geliebte gewesen sein soll, wird ihm bewiesen haben, wie sich die Hoheit des Latinerstammes von den Zeiten Cäsars in die christliche Zeit vererbt hatte. Wir denken an unsere deutschen Künstler, deren römische Lebensgefährtinnen sie lehrten, menschliche Gestalten von antiker Haltung zu schaffen, an Böcklin und Feuerbach. Die Fornarina ist vielleicht das Modell der „Donna Velata“ (im Palazzo Pitti) gewesen, wie die Italiener das Bildnis der schönen Unbekannten nach dem Schleier tauften, der ihr Haupt umhüllt.

Raffael Santi, Madonna della Sedia
Florenz, Palazzo Pitti

Die Kunst, im Porträt die Erscheinungen von Zeitgenossen wiederzugeben und in ihnen zugleich das große Leben der Zeit zu spiegeln, hat Raffael gleichfalls erst in Rom gelernt. Das Meisterbildnis seines Gönners, Papst Julius II., jetzt in den Uffizien zu Florenz, beweist, zu welcher Meisterschaft er

Raffael Santi, Papst Julius II.
Florenz, Galerie der Uffizien

darin gedieh, wie er den geistvollen Kopf des greisen Kirchenfürsten lebendig zu fassen und doch zu steigern, wie er die Hände als wunderbare Begleitung des Antlitzes zu behandeln und die Farben der Priestergewandung zueinander abzustimmen wußte.

Auch die religiösen Tafelbilder, die in Rom entstanden, sind erfüllt von dieser majestätischen Auffassung, an der Spitze der unschätzbare Besitz der Dresdner Galerie: die Sixtinische Madonna, die in unvergleichlicher Mischung von Anmut und unnahbarer Hoheit den anbetenden Gestalten der Heiligen entschwebt, von Engelswolken getragen, die sie wie verzauberte Pagen eines himmlischen Hofstaates begleiten. Und wie auf diesem Gemälde, an das sich in Deutschland der Ruhm Raffaels vor allem knüpft, taucht auch auf dem Bilde der Gottesmutter von Foligno (jetzt zu Rom im Vatikan) mit den ähnlich gruppierten Gestalten der Heiligen und frommen Stifter ein Sprößling jenes entzückenden Engelgeschlechts auf, dessen holdestes Paar neben dem heiligen Sixtus zur Madonna aufblickt, um hier wie dort eine Verbindung zwischen der menschlichen und der himmlischen Sphäre herzustellen. Aber diese Gemälde bilden doch gleichsam nur die Zwischenspiele bei den größeren monumentalen und dekorativen Arbeiten, die Julius II. Raffael übertrug. Der jugendliche Meister sollte dem kunstliebenden Beherrscher der Christenheit seinen Palast schöner und würdiger gestalten. In den Wohnräumen des Papstes sollte er zunächst die Wände mit großen Historienbildern schmücken; sie wurden das monumentale Hauptwerk des Meisters. Was diese Ausmalung der „Stanzen" des Vatikans so bewundernswert macht, ist die erstaunliche Sicherheit, mit der Raffael die vielfach durch Türen und Fenster und Einschnitte gegliederten Wände einheitlichen Kompositionen unterwarf; wie seine schmiegsame

Natur es verstand, die Winkel und Ecken der kleinen Felder auszunutzen und sie den Zwecken der Bilder untertan zu machen, und wie er, nun emporgehoben und getragen von der Welle fürstlicher Gunst, von der Anmut und Süße seiner Frühwerke in eine Kunst erhabenen Ernstes hineinwächst. Wir schreiten rasch durch diese Papstgemächer hindurch. In der „Stanza della Segnatura" grüßt uns die „Disputa", jene Versammlung frommer Männer aus Gegenwart und Vergangenheit, die der am Himmel erstrahlenden Gottheit huldigen, und die großartige Komposition der „Schule von Athen", wo die Repräsentanten der Wissenschaft sich um Plato und Aristoteles gruppieren — ein Bild zum Ruhm des Altertums, dessen heidnische Gelehrte hier in den Zimmern des Papstes gefeiert werden, und dessen Statuen dem Künstler den unmittelbaren Anstoß gaben zur Bildung und Gruppierung der majestätischen Gestalten seines Bildes. Auch der „Parnaß" findet sich hier, auf dem Apollo zwischen Musen und Dichtern thront. Die „Stanza del' Eliodoro" hat ihren Namen nach dem Gemälde, auf dem die Vertreibung des räuberischen Heliodor aus dem Tempel der Juden dargestellt ist, ein Bild, in dem leidenschaftliches Leben und majestätische Ruhe sich als Kontraste die Wage halten. Die „Messe von Bolsena" steht daneben, die Schilderung eines Wunders aus mittelalterlicher Zeit. Sie wird übertroffen von dem technisch meisterhaften Bilde der Befreiung Petri aus dem Gefängnis, in dessen Finsternis hinter dem Gitter der lichtumstrahlte Engel tritt, um den Heiligen zu retten. Auch das nächste Gemach, die „Stanza del' Incendio", trägt seinen Namen heute nach seinem Hauptbilde: dem „Borgobrande", in dem die Feuersbrunst geschildert wird, die dicht beim Vatikan einst ausgebrochen war, und die Papst Leo X. durch sein Gebet beschwichtigte. Stärker noch als selbst bei der Schule von Athen ist in den Figuren der halbnackt fliehenden

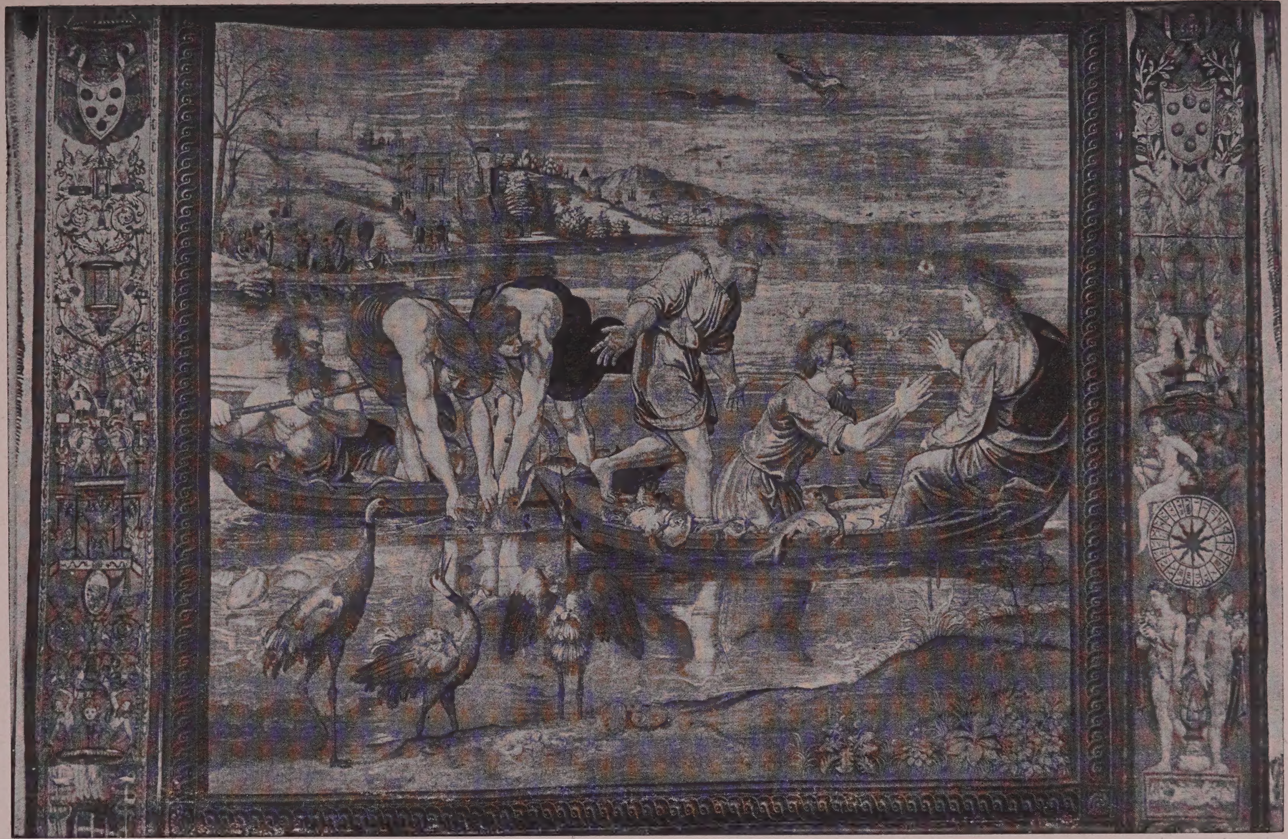
Raffael Santi, Die Sixtinische Madonna
Dresden, Gemälde-Galerie

und löschenden Gestalten dieses Gemäldes der Einfluß der Antike zu spüren; Statuen und Reliefs der römischen und der griechischen Überlieferung haben mitgewirkt, um die dramatisch belebte Gruppe der herrlichen Komposition zu bilden. Nur die wichtigsten Darstellungen haben wir genannt; eine Fülle kleinerer Malereien umrahmen sie und verbinden sie miteinander, bei deren Ausführung neben Raffael selbst auch seine Schüler tätig waren. Und ebenso haben die Gehilfen des Meisters, die Giulio Romano, Giovanni da Udine, Francesco Penni usw. eifrig an dem Werke mitgearbeitet, das Julius II. gleichsam als eine Fortsetzung der Stanzenbilder Raffael übertrug: bei der Ausmalung der „Loggien“ in dem Säulengang des Vatikans, der sich an eine Hofarchitektur anschloß, die noch Bramante errichtet hatte. Auf zahlreichen kleinen Feldern, deren Zahl das halbe Hundert übersteigt, hat Raffael hier Erzählungen aus der Bibel vorgetragen; wichtiger freilich als diese Darstellungen ist der ornamentale Schmuck, mit dem Gebälke, Pfeiler und Bögen der Arkaden geziert wurden, jene aus unerschöpflicher Erfindungskraft quellenden Ranken von Früchten und Blumen, von Zweigen und Gegenständen, von Tier- und Menschenformen, die sich in immer neuer Verbindung verschlingen und lösen und weiterspinnen. Unmittelbar ist hier der Anschluß an die Antike erreicht, an dekorative Zierstücke, die man bei den Forschungen nach Resten römischer Bauten gefunden hatte. Wir haben später erkannt, als die verschüttete Stadt Pompeji wieder aus der Lavaerde des Vesuv emporstieg, mit welcher Kraft der Intuition Raffael den Sinn und die Technik dieser römischen Kunst der „Grottesken“ erkannt und sich zu eigen gemacht hatte. Hier ist wahrlich eine unmittelbare Verbindung erreicht zwischen dem Cinquecento und der Kultur der römischen Kaiserzeit. Und noch einmal sollte Raffael für den Vatikan ein großes zyklisches Werk schaffen. Es ist die Folge der Teppiche, die bei feierlichen Anlässen in der Sixtinischen Kapelle aufgehängt werden sollten, in jener Schatzkammer der italienischen Malerei, die der Kunstsinn der Renaissancepäpste geschaffen hatte. Die Arbeit daran geht parallel der Tätigkeit an den übrigen Werken für den päpstlichen Hof. Die Stanzen beschäftigten den Meister von 1508 bis etwa 1517; an den Loggien hat er 1516—1519 gemalt, und in den Jahren 1514—1516 lieferte er die Kartons zu den Teppichen, die dann nach Brüssel gesandt wurden, um in der flandrischen Hauptstadt, deren Webekunst weithin berühmt war, in Gold, Seide und Wolle gewirkt zu werden. Es ist die Folge jener großen Gobelins, von der ein zweites Exemplar heute im Berliner Museum aufbewahrt wird, während die Zeichnungen von Raffaels Hand sich in London befinden. Da die Künstler des 15. Jahrhunderts und später Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle die Kette der biblischen Geschichte von der Genesis bis zu Christus ausgeschöpft hatten, so wählte sich Raffael jetzt zum Thema Szenen aus der Apostelgeschichte, vor allem aus dem Wirken der Apostel Petrus und Paulus. Er schuf die große Reihe dieser monumentalen Flächenbilder, deren Beginn die Berufung Petri wiedergibt (durch zwei Kompositionen

Raffael Santi, Die Schule von Athen. Fresko in den Stanzen des Vatikans zu Rom

dargestellt, von denen die eine den „wunderbaren Fischzug“ schildert), während die zweite Gruppe der Bilder zu Paulus übergeht und mit der Predigt des Heidenapostels auf der Akropolis von Athen schließt. Raffael schuf damit eine Bilderreihe, die auf Jahrhunderte hinaus einen ungeheuren Einfluß auf die Künstler ganz Europas ausgeübt hat. Man hat sie das Arsenal der Maler genannt, die hier eine überreiche Fülle brauchbarer Motive fanden, um alle Affekte und Situationen, alle Bewegungen und Gesten zu charakterisieren. Was einst die Carminefresken Masaccios waren, das wurden nun die Raffaelschen Kartons dieser Teppiche, von denen sich noch die Künstler des 19. Jahrhunderts, nur allzu oft und allzu ängstlich, leiten ließen, als eine neue Kartonkunst aus dem Boden gestampft werden sollte. Auch hier spricht der Geist der Antike vernehmlich mit. Wir erkennen ihn an dem Steuermann, der wie ein römischer Flußgott auf dem wunderbaren Fischzug in den Winkel des Ruderbootes gelehnt ist, wir erkennen ihn an der feierlichen und doch natürlichen Stellung der Apostel auf dem Bilde, da Christus als Hirt der Herde auftritt, bei dem Tode des Ananias und der Erblindung des Zauberers Elimas, da römische Gerichtsszenen auftauchen, auf dem Bilde der Predigt Pauli, da die mächtige Gestalt des Lehrenden ein Gewand von antikem Wurfe um ihre hohen Glieder schlingt und eine Statue des Ares vor einem griechischen Tempel die Heidenzeit verkörpern soll, die durch Pauli Wort nun vom Christentum überwältigt wird.

Wie drei gewaltige Säulen ragen die Namen Leonardo, Michelangelo und Raffael aus der Geschichte der italienischen Hochrenaissance heraus. Sie halten und stützen das ganze machtvolle Gebäude ihrer Kunst. Und ringsum ist zu ihren Lebzeiten wie nach ihrem Tode kein Bild gemalt, keine Skulptur modelliert, kein Bauwerk errichtet worden, das nicht die Spuren ihres Geistes zeigt. Der Glanz dieser Fürsten der Kunst ist so mächtig, daß fast alles um sie her zu verblassen scheint. Namentlich die Schüler Raffaels gerieten fast rettungslos in den Schematismus hinein, den die Lehren dieser Reifezeit mit sich bringen mußten, sobald nicht Individualitäten von ungeheurer Energie das feste Gebäude der Gesetze mit eignem Leben erfüllten. Michelangelo wiederum war in den übermenschlichen Maßstäben seiner Kunst völlig unerreichbar, und jeder mußte scheitern oder sich verlieren, der sich allzu nahe an diese Sonne heranwagte. Am fruchtbarsten erwies sich der Einfluß Leonardos, der auch nach seinem Abschied von der Heimat und nach seinem Tode bestehen blieb. Seine seelische Vertiefung der Menschendarstellung, der klare Aufbau seiner Komposition, der doch das reiche Leben nicht erstickt oder hemmt, die romantische Phantasie seiner Farbengebung, seine Kunst, die einzelnen Werte ineinander zu vertreiben, weiche Übergänge herzustellen, daß die Härten und Herbheiten der früheren Epoche überwunden erschienen, das alles wird für seine Zeitgenossen wie für seine Nachfolger maßgebend. Am stärksten hat er natürlich auf die lombardische Schule gewirkt, der er in Mailand neue Anregungen zuführte.



Petri wunderbarer Fischzug. Teppich nach einem Karton von Raffael Santi im Vatikan zu Rom

Raffael Santi, Der Parnaß. Fresko in den Stanzen des Vatikans zu Rom

Auch Sodoma (1477—1549, eigentlich Giovanni Antonio de Bazzi), der aus der Lombardei nach Rom kam, wo er in der Villa Farnesina neben anderen Szenen aus dem Leben Alexanders des Großen sein berühmtestes Bild, die heroisch-pikante Hochzeit Alexanders mit Roxane malte, und dann nach Siena übersiedelte, wo er die alte Lokalschule neu befruchtete, ist ein gewiß selbständiger, aber dem älteren Meister unbedingt ergebener Nachfolger Leonardos. Ein Blick in das Antlitz der züchtigen Roxane, die von unverschämten kleinen Putten im Hochzeitsgemach entkleidet wird, oder auf die Landschaft, die sich hinter der wundervollen nackten Gestalt seines heiligen Sebastian (Florenz, Uffizien) ausbreitet, zeigt, was Sodoma Leonardo verdankte. Auch der bedeutendste Meister der Florentiner Lokalschule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Andrea del Sarto (1486—1531), beweist, wie lebendig die Lehren Leonardos in Florenz geblieben waren, nachdem er es verlassen. Bei Sarto begegnen uns der reife Stil und die sichere Routine des Cinquecento; was aber seinen Fresken (so im Vorhof der Annunziata-Kirche in Florenz) und seinen Tafelbildern ihre Bedeutung und ihre Eigenart gibt, ist der weiche, schimmernde Glanz der Farbe, in dem er leonardeske Prinzipien weiterführte. Darin aber war ihm Antonio Allegri oder, wie ihn die Welt nach seinem Geburtsort nahe bei Mantua genannt hat, Correggio (1494—1534) weit überlegen. Mit Correggio beginnt gleichsam wieder eine neue Zeit. Er hat sich völlig aus eigener Kraft eine Behandlung der Farbe gebildet, in deren Eigentümlichkeiten er keinen Vorgänger besitzt. Die weichen Übergänge des Leonardo baut er aus zu einem unsagbar feinen und zarten Duft, der auf seinen Gemälden die Lokalfarben miteinander bindet, und die Schimmer des Lichtes, die er wie kein anderer Meister der Renaissance studiert hat, strahlen über seine

Andrea del Sarto, Die Madonna del Sacco. Florenz, S. Annunziata

Personen und Landschaften hin, um neue Zauber aus ihnen zu locken. Das Helldunkel, das im 17. Jahrhundert im Süden wie im Norden die allgemeine Parole wird, klingt bei Correggio schon an, nicht nur in seiner Heiligen Nacht der Dresdener Galerie, mit der für die Deutschen sein Name zuvörderst verbunden ist, sondern auch in andern Ergebnissen seines reichen Lebenswerkes. In seiner ersten Periode ist Correggio noch mehr abhängig von Einflüssen, die sich verfolgen lassen, von den Prinzipien des symmetrischen Aufbaus, von dem engen Anschluß an die Antike, von der Würde Mantegnas. Dann aber geht es mit gewaltigem Elan aufwärts in eine neue Region. Der Schematismus der architektonischen Anordnung wird aufgelöst. Mit unbekümmerter Freiheit werden die Kompositionen angeordnet. Technische Raffinements, wie das effektvolle Kunstmittel, ganze Szenen so darzustellen, als habe sie der Maler von unten her gesehen, jene verblüffenden Verkürzungen, die bald Allgemeingut der Kunst werden, treten immer stärker hervor. In Parma, dem Correggios Tätigkeit in erster Linie zugute kam, zog er die Konsequenzen dieser neuen Manier in dem Kuppelgemälde des Domes, wo Maria aus dem geschlossenen Raum der Architektur durch die gemalten Wolken des Himmels gen oben zu schweben scheint, während an einer Scheinbalustrade am Kuppelrande sich die Menge der bewundernden und anbetenden Gestalten drängt. Am freiesten hat er seine Eigenart wohl in den vier Bildern entfaltet, die er für Federigo II. Gonzaga von Mantua am Ende seines allzu kurzen Lebens malte, und in denen er die vier Elemente in mythologischen Szenen von völlig selbständiger Auffassung symbolisierte. Niemand hatte vor Correggio es gewagt, auch Leonardo nicht, die Szene Ledas mit dem Schwan als ein berückendes erotisches Schauspiel darzustellen (im Berliner Museum), oder die zeugende Kraft des Himmels, wie sie in der Jo-Legende zum Ausdruck kommt, mit

Correggio, Die heilige Nacht. Dresden, Gemälde-Galerie

so bezaubernder sinnlicher Anmut zu malen, wie es in dem Gemälde des Wiener Museums geschehen ist. Kein Künstler Italiens kommt Correggio gleich in der Virtuosität, mit der er die Zartheit der Körper von rieselndem Lichte kosen ließ.

Als eine fest geschlossene Gruppe aber sondern sich auch jetzt wieder die Venezianer ab. Wir sahen im vorigen Kapitel, wie schon in den Zeiten der Frührenaissance die Malerei der Lagunenstadt abseits vom übrigen Italien eigene Wege ging, wie das glänzende Leben der reichen Handelsmetropole und die eigentümliche Luft der Insellandschaft die Malerei hier, im Nordosten Italiens, zu einer besonderen Betonung farbiger Qualitäten, zu einer Vorliebe für sinnlich reizvolles Kolorit, für Gold und Prunk und alle Zauber der Palette drängte. Wir sahen, wie diese venezianische Kunst aus primitiven Anfängen bis zu Giovanni Bellinis Art emporreifte. Und die Schüler Bellinis sind es nun, die im Cinquecento die einheimischen Traditionen aufrechterhalten und fortentwickeln: an ihrer Spitze Giorgione (eigentlich Giorgio Barbarelli, um 1477—1510), Sebastiano del Piombo (1485—1547), Palma Vecchio (Jacopo Palma, etwa 1480—1528) und, als die glorreiche Krönung der Schule, Tizian. Giorgiones Malerei ist ein Kapitel für sich. So eng er auch mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen verbunden ist, er löst sich aus ihrem Kreise, und es ist ein Element in seinen Bildern, dessen Ausdruck wir nur mit dem vergleichen können, der von Leonardo auf uns überströmt. Giorgione ist, mitten im schwellenden Leben der Hochrenaissance, ein heimlicher Romantiker. Seine landschaftlichen Fernblicke, wie die auf dem Gemälde des Palazzo Giovanelli zu Venedig, das man nach seiner Figurengruppe „Die Familie" genannt hat, oder auf dem

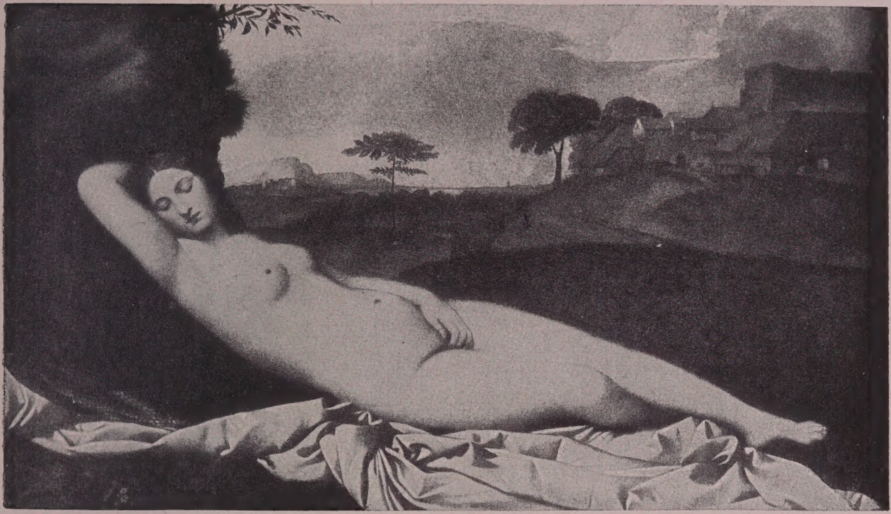
Correggio, Die Heiligen Peter und Paul. Kuppel von San Giovanni in Parma

unvergleichlichen Bilde der in hüllenloser Schönheit ruhenden Venus (Dresdener Galerie), der träumerisch-schwermütige Ausdruck seiner Porträtköpfe, die wunderbaren seelischen Beziehungen, die als unsichtbares Fluidum zwischen den Gestalten seiner Gruppenbilder hin und her schweben, die innige Verbindung von Menschen und Natur, die er fast tiefer noch als Leonardo zum Ausdruck bringt, alle diese Züge bringen Giorgiones Werke dem modernen Auge und Empfinden besonders nahe. Früher noch als Correggio, der vierzigjährig starb, mußte Giorgione aus dem Leben und dem Wettbewerb mit seinem glücklicheren Altersgenossen Tizian weichen. Sein Lebenswerk hat die Forschung erst jetzt wirklich ergründet und klargelegt, nachdem gerade er jahrhundertelang ein Objekt gelehrter Streitfragen und händlerischer Spekulation gewesen. Doch wenn dieser Venezianer auch nicht viel über dreißig Jahre alt geworden ist, wir können uns kaum vorstellen, daß er zu höherer Reife hätte aufsteigen können als in dem unvergleichlichen Bilde des Pitti-Palasts zu Florenz, das als „Konzert" bezeichnet wird, und auf dem drei Männer verschiedener Lebensabschnitte, vielleicht mit Absicht zusammengestellte Repräsentanten der Jugend, der mittleren Zeit und des Alters, sich im Zeichen der Musik vereinen. In dem Blicke des Geistlichen, der die Gruppe beherrscht, und dessen Hände die Tasten eines Instruments berühren, beginnt das Rätselhafte, Unsagbare einer Kunst, die alte Überlieferungen und Konventionen ihrer Zeit königlich überfliegt.

Correggio, Leda mit dem Schwan. Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum

Sebaſtiano, der als junger Mann nach Rom kam, wo er Michelangelo nahetrat, rückt hinter Giorgione zurück; ebenſo Palma, bei deſſen Namen wir an die üppige Schönheit ſeiner goldblonden, reichgekleideten Frauen denken, deren Bildniſſe uns als Spiegel der rauſchenden venezianiſchen Lebensfreude erhalten ſind.

Tiziano Vecelli aber läßt alle hinter ſich, die jemals auf der Lagune die Palette zur Hand genommen. Wie er in ſeiner faſt hundertjährigen Erdenwanderung (geb. 1477 in Pieve di Cadore, geſt. am 27. Auguſt 1576) alle ſeine Genoſſen überlebte und in eine neue Zeit hineinwuchs, ſo hat er als ein ſouveräner Fürſt des Lebens und der Kunſt alles zuſammengefaßt, was er an maleriſchen Lehren bei ſeinem Auftreten vorfand. Zwölf Jahre ſpäter als Michelangelo geſtorben, ſteht Tizian am Ausgang der Renaiſſance, ihr letzter Hüter und einer ihrer größten Helden, nur dem mittelitalieniſchen Dreigeſtirn zu vergleichen. Als ein Patriarch geht er dahin, als der Beherrſcher eines glänzenden Hauſes, das eine Burg der Schönheit, der Vornehmheit und der Kunſt war, beklagt und betrauert von dem weiten Kreiſe ſeiner Schüler und Verehrer und vom ganzen Volke. Vor allem aber iſt uns die Erſcheinung des greiſen Tizian ehrfürchtig, weil er gerade in den letzten Jahren ſeines Lebens den Gipfel ſeiner Kunſt erklomm. Mit unerſchöpflicher Kraft iſt er auf dem Wege emporgeſtiegen, den er in der Jugend betreten hatte. Immer freier und größer, immer unabhängiger und kühner entwickelt ſich ſeine Malerei, bis zu jenem kaum begreiflichen Kunſtwerke der Beweinung Chriſti in der Akademie zu Venedig, wo der Kodex der Renaiſſance von einem ſelbſtherrlichen Geiſt bereits überwunden iſt und eine neue Kunſt ſich ankündigte, die erſt Jahrhunderte ſpäter ihre Erfüllung finden ſollte. Es iſt ein langer Weg, den Tizian durchſchritt, von den erſten



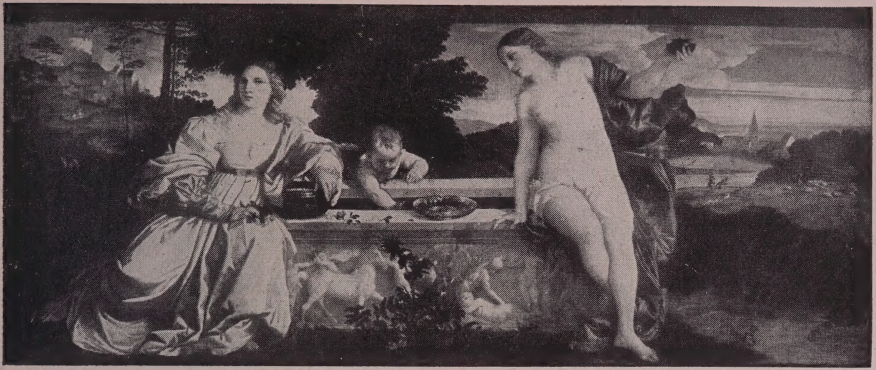
Giorgione, Ruhende Venus. Dresden, Gemälde-Galerie

Madonnen, von dem „Zinsgroschen" der Dresdener Galerie (1508) mit den beiden Köpfen von Christus und Judas, von dem wundersamen Querbilde, das man nach seinen Kontrastfiguren der reichbekleideten und der nackten Schönen, die sich hier an einem Brunnen in herrlicher Landschaft im Gespräch begegnen, ziemlich willkürlich „Himmlische und irdische Liebe" genannt hat, bis zu jenem Alterswerke. Unverkennbar ist in den frühesten Arbeiten der Einfluß Giorgiones. Ein Aufenthalt in Padua, der im Jahre 1511 beginnt, bringt in Tizians Malerei neue Elemente. Jetzt entstehen die großen figurenreichen und dramatisch belebten Werke, die zu seinen Lebzeiten die Hauptquelle seines Ruhmes wurden: die Himmelfahrt Mariä („Assunta") und der Heilige Markus, beide in S. Maria della Salute zu Venedig, die Madonna der Familie Pesaro und die Grablegung Christi im Louvre. Die venezianische Farbe feiert hier ihre höchsten Feste und Triumphe, und eine freie, großzügige Entfaltung der Komposition, die jedes Schemas spottet, ordnet die Menge der aufgebotenen Personen mit einer Wahrheit an, die dem Leben unmittelbar entnommen ist. Man fühlt, wie alles aus dem Reichtum einer königlichen Künstlerpersönlichkeit quillt, die in einer Stadt des Lichtes zwischen vornehmen Menschen, inmitten eines bewegten und angeregten Volkslebens ihre Tage verbringt. Und die allumfassende Kunst Tizians setzt neben diese feierlich pompösen Kirchenstücke die meisterhaften Porträte, in denen schärfste Charakteristik sich mit dem kostbaren Schmelz und Glanz der Farbe vereint, jene Bildnisse, auf denen uns Karl V. und Philipp II., der greise Schlaukopf Papst Paul III. in Begleitung seiner beiden Neffen, des Künstlers Tochter Lavinia oder die unbekannte Schöne mit dem Pelz, der Kopf Tizians selbst oder die holde Herzogin Eleonore von Urbino begegnen, die nach den freien Kunstanschauungen der Zeit kein Bedenken trug, ihr Antlitz und sich

Palma Vecchio, Drei Schwestern. Dresden, Gemälde-Galerie

selbst dem Meister auch für die nackte Venus der Uffizien zu leihen. Der Siebzigjährige macht dann jene wunderbare Wandlung durch, die wir kaum begreifen, vor der wir uns nur verehrend neigen können; es entsteht eben jene Bilderreihe, von der Dornenkrönung in München bis zu der schon genannten Beweinung Christi, in der Tizian Abschied nahm von allen Prinzipien seiner früheren Malerei, als sei ihm im biblischen Alter die Erkenntnis aufgegangen, daß es in der Kunst keine unveränderlichen Gesetze und Regeln geben kann. Man kann deutlich verfolgen, wie die Lokalfarben, früher allmächtig, sich mehr und mehr vereinen und der Herrschaft eines Gesamttons beugen. Wie eine warme, durchaus malerisch empfundene Einheit alle Teile der Bilder zusammenzwingt, und wie die Bestimmtheit des Details so sehr an Wichtigkeit für ihn verliert, daß eine kühne, freie und breite Vortragsart fast in modernem Sinne zu dem packenden Gesamteindruck hinarbeitet. Breite Tupfen und Flecke, Striche und Punkte werden ineinandergesetzt, daß man glaubt, den ersten Vorahner impressionistischer Malweise vor sich zu haben. Das Licht strömt über Dinge und Menschen und hüllt sie in eine durchhellte Atmosphäre, in der die Konturen ihre starre Bestimmtheit verlieren und die ewige Bewegtheit des Lebens hin und her wogt.

Die beiden letzten Großmeister der venezianischen Kunst im 16. Jahrhundert: Paolo Caliari aus Verona, darum Paolo Veronese genannt (1528—88), und Jacopo Robusti, der in der Kunstgeschichte unter dem Namen Tintoretto lebt (1519—94), konnten zu Tizians Meisterschaft nicht mehr

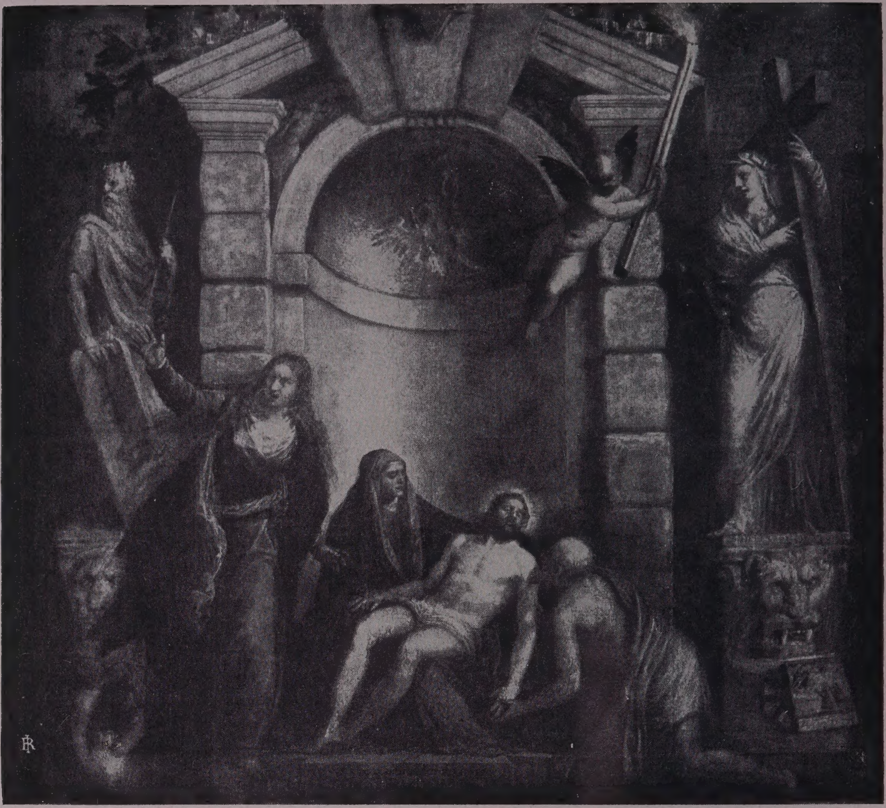


Tizian, Himmlische und irdische Liebe. Rom, Galerie Borghese

heranreichen. Aber sie sind echte Venezianer in ihrer Freude am Prunk, in ihrer Fähigkeit, aus figurenreichen Kompositionen rauschende Farbensymphonien zu bilden und die Pracht und Heiterkeit eines glücklichen Volkes in Gemälden zum Ausdruck zu bringen. Veronese schwelgte in der Schilderung der biblischen Gastmähler im Hause des Levi oder beim Pharisäer Simon oder bei der Hochzeit von Kana. Er ward ein Meister dekorativer Raumausschmückung, und die Verschmitztheiten der Verkürzungen, der Scheinbalustraden und der Auflösung der Baumassen an Kuppeln und Plafonds fanden in ihm ihren Meister. Tintoretto, der Maler der zahlreichen Bibel- und Heiligenbilder in der Scuola di S. Rocco, schwelgte in gleichen Kunstfertigkeiten, aber mehr als Veronese ist er um die Feinheiten des malerischen Ausdrucks und vor allem um die Wiedergabe interessanter Lichterscheinungen bemüht. Namentlich seine Studien und Skizzen lassen außer dem Elan der Komposition, die fast schon eine Rubenssche Verve annimmt, den Schimmer des Lichtes bewundern, mit dem er Einzelgestalten und Massen umgibt.

*

Auch die nordische Kunst stieg im 16. Jahrhundert von den Versprechungen des vergangenen Zeitabschnitts zu sicherer Reife empor. Wir sahen schon früher, daß der gemeinsame Name, mit dem wir die Kunstbewegung zu Beginn der neuen Zeit diesseits und jenseits der Alpen umfassen, zu Mißdeutungen Anlaß geben würde, wenn man den Begriff der „Renaissance", den wir aus Italien auf dem Umwege über Frankreich empfangen hatten, lediglich als eine Wiedergeburt der Antike auffassen wollte. Es war mehr: eine Wiedergeburt von Leben und Kunst nach der Scholastik, der Askese und der kirchlichen Mystik des Mittelalters, und gerade eine italienische Stadt, die nicht den Trümmern der Antike am nächsten lag, Florenz, ward der Ausgangspunkt der ganzen glorreichen Bewegung. Was man suchte, war das Leben und die Natur, freilich nicht die einfache Naturwahrheit, sondern eine erlesene, vollkommene Natur, die neben dem Reich des Alltags ein Wunderreich der Schönheit



Tizian, Die Beweinung Christi. Venedig, Akademie

aufbaute. Und auf diesem Wege erst konnte die Antike Hilfe leisten. Von einem bewußten Emporblicken zu dem Ideal des Altertums konnte ja im Norden ohnehin keine Rede sein; nur aus zweiter Hand lernte man seine Formenwelt kennen und benutzen. Wir können im Laufe des 16. Jahrhunderts genau erkennen, wie in der niederländischen und vor allem in der deutschen Kunst die alten gotischen Baugedanken und mit ihnen die früheren Prinzipien der Plastik und der Malerei erst allmählich schwinden und klareren Harmonien Platz machen. Aber der nordische Geist war zäh und gesund genug, um diese fremden Elemente in sich aufzusaugen und zu verdauen. Die Niederlande, deren südliche Provinzen in enger Verbindung mit den romanischen Ländern standen, haben sich dabei der italienischen Renaissance weit rascher und entschiedener zugewandt als die Deutschen des Reiches. Die großartige Kraft der Eyckschule, von der selbst die Italiener in der Farbenbehandlung gelernt hatten, hatte sich auf die Nachfahren nicht vererbt. Auch der bedeutendste niederländische Maler des 16. Jahrhunderts: Quinten Matsys in Antwerpen (etwa 1466 bis 1530), beweist in seinen Altarbildern und Porträts vielfach den italienischen

Tizian, Papst Paul III. und seine Neffen. Neapel, Museum

Einfluß; sogar einzelne leonardeske Züge lassen sich bei ihm nachweisen, und seine milden malerischen Übergänge, die im Gegensatz zu den leuchtenden Lokalfarben der früheren Zeit stehen, mögen gleichfalls auf fremde Anregungen zurückzuführen sein. Immerhin war sein Talent ursprünglich genug, um seine niederländische Eigenart den Modeforderungen gegenüber aufrechtzuerhalten. Ähnlich steht es um den Meister des „Todes der Maria" (so genannt nach den beiden Bildern dieses Themas in München und Köln), um Lukas von Leyden (1494—1533), der sich, namentlich in seinen Holzschnitten und Kupferstichen, gern auf volksmäßigen Bahnen hielt, vor allem um diejenigen Maler, die, anscheinend mit bewußter Absicht, den romanisierenden Tendenzen ihrer Zeit ein nationales Glaubensbekenntnis entgegensetzen, wie den phantastischen, in der Charakteristik bis zum Grotesken sich vorwagenden Hieronymus Bosch (um 1460—1516), wie den glänzenden Schilderer des

Paolo Veronese, Gastmahl im Hause Levi. Venedig

Volkslebens Pieter Brueghel d. Ä. (1525—1569), dem die Kunstgeschichte, um ihn von seinen beiden Söhnen zu unterscheiden, den Namen des „Bauern-Brueghel" beigelegt hat, oder den Landschaftsmaler Joachim Patinier. Sie stehen in schroffem Gegensatz zu den andern, die von italienischen Studienreisen als halbe Südländer zurückkehrten, um dann am Brüsseler Hofe gastliche Aufnahme zu finden. Auch die niederländische Skulptur und Architektur gerieten bald unter den Einfluß der italienischen Renaissanceformen; namentlich Cornelius Floris in Antwerpen (1518—1575) hat als Schöpfer von Grabdenkmälern und Altarschnitzereien wie als Baumeister für den Einmarsch der fremden Motive gewirkt und durch seine bis weit nach Osten hin, bis nach Königsberg in Preußen sich erstreckende Tätigkeit auch auf Deutschland maßgebenden Einfluß ausgeübt. Aber während ein geborener Vlamländer: Jean Boulogne aus Douai (1529—1608), über die Alpen zog, um dort unter dem Namen Giovanni da Bologna völlig zum Italiener zu werden, und in seinen Hauptwerken (der Statue des schwebenden Merkur im Florentiner Bargello, dem Neptunbrunnen vor dem Rathaus zu Bologna) der südlichen Kunst neue Bahnen wies, hielten sich Floris und die stattliche Schar seiner Mitstrebenden doch im Grunde noch an das Gerüst nordischer Formvorstellungen, das sie von den Altvordern übernommen hatten.

Auch in Deutschland hat die Baukunst zuerst durch die Maler und durch die Ornamentstiche der Kupferstecher, die für alle möglichen handwerklichen Zwecke phantasiereiche Vorlagen lieferten, die neuen Formen der italienischen Renaissance kennengelernt und mit ihnen die gotischen Überlieferungen durchtränkt. Nur in seltenen Fällen sind die Architekten selbst über die Alpen gezogen, um dort ihre Studien zu machen; nicht aus eigener Anschauung, sondern durch die Zeichner ließen sie sich belehren. Schon um 1510 zeigt in Augsburg, das, auf der großen Handelsstraße von Italien nach

Tintoretto, Wunder des heiligen Markus. Venedig, Akademie

den nördlichen Meeren gelegen, südlichen Einflüssen überhaupt am stärksten ausgesetzt war, die Grabkapelle der Fugger italienische Schmuckmotive. Wichtig wird dann vor allem in dem Zeitalter, da sich die landesherrliche Macht in Deutschland gegen die Reichsgewalt befestigte, der Schloßbau. Wenn Konrad Krebs für die sächsischen Kurfürsten das Schloß Hartenstein bei Torgau errichtete, so verstand er es, in der prächtigen Fassade des Schloßhofes mit dem vorgebauten Treppenturm die fremden Schmuckelemente sicher und selbständig zu verwerten. Krebs' Schüler Caspar Theiß hat in dem Berliner Schloßbau für Joachim II. (1538 begonnen) dies Werk seines Lehrers fast unmittelbar nachgeahmt. Wenn aber hier wie anderwärts in ganz Deutschland, etwa bei dem Schlosse der preußischen Herzöge in Königsberg oder bei dem leider abgebrochenen Stuttgarter „Lusthause", mittelalterliche deutsche Burgenelemente sich mit dem Fremdländischen verbinden, so zeigt der schönste Bauteil des Heidelberger Schlosses, der Ott-Heinrichsbau, der in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entstand, durchaus italienischen Charakter, dem freilich auch niederländische Motive beigemischt sind. Vielleicht hatte hier ein eingewanderter Italiener selbst seine Hand im Spiel; denn wir sehen bald Künstler des Südens in großen Massen herüberkommen und an deutschen Fürstenhöfen auftauchen, wo sie nicht nur als Künstler, sondern auch als Festungsarchitekten, als Geschützgießer, als Meister der Kriegskunst, als

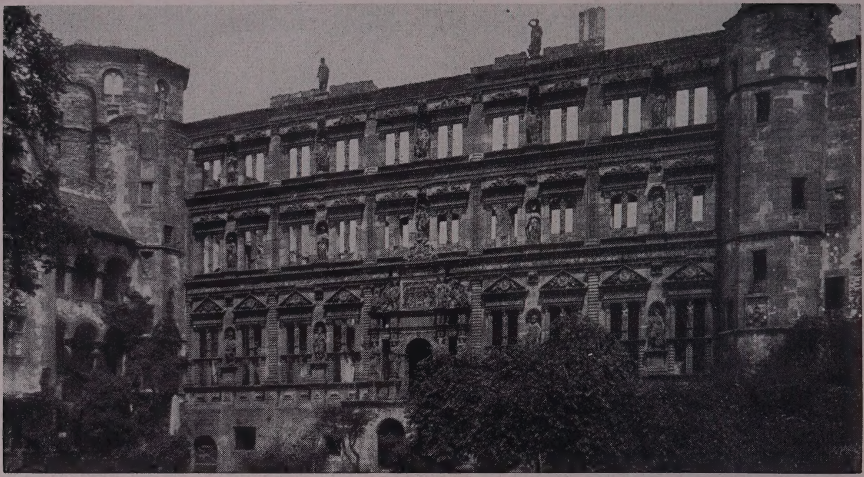
Quinten Matsys, Der Bankier und seine Frau. Paris, Louvre

Kavaliere und gewandte Diplomaten in Dienst genommen wurden. Auch bei den Rathäusern der deutschen Städte hat sich ein nationaler Renaissancestil herausgebildet, bei dem sich alte einheimische Formen, die aus der gotischen Zeit hervorwuchsen, mit neuen antikisierenden Schmuckgedanken verquicken. Es entstanden jene stolzen Gebäude, die bürgerliche Traditionen aufweisen, in spitzen Giebeln, hohen Dächern und Türmen und Erkern schwelgen, aber diese vertikalen Prinzipien der nordischen Baukunst durch eine horizontale Gliederung der Fassaden, durch strenge Ordnung und Umrahmung der Fenster durchkreuzen. Die Rathäuser und die ähnlichen bürgerlichen Monumentalbauten von Zunfthäusern, Zeughäusern und Patrizierwohngebäuden in Rothenburg ob der Tauber, in Nürnberg und Augsburg, in Paderborn und Danzig, in Braunschweig und Hannover, in Münster und Köln, in Lübeck und Lüneburg geben die klassischen Beispiele für diese neue Kunst, die mit der deutschen Lust an gedrängtem

Pieter Brueghel, Bauernhochzeit. Wien

Schmuck, an sinnreicher ornamentaler Erfindung die südlichen Tendenzen auf Maßhalten und Klarheit, auf Zusammenfassen der Bauteile und Gesamtwirkung verbindet.

Das Gegenstück zu dieser Entwicklung liefert die Malerei. Und der große Name, der immer vor uns aufsteigt, wenn wir an deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts denken, der heilige Name Albrecht Dürer (21. Mai 1471 bis 6. April 1528), führt uns mitten in dieses Ringen der deutschen Kunst um Erhaltung ihrer Eigenart und zugleich um ein Hinauswachsen über ihre Formlosigkeit zu Harmonie und reifem Stil im Sinne des Südens. Wir sprechen Dürers Namen aus, und eine Welt, reich an unendlicher Schönheit, öffnet sich unserm Blick. Was unseres Volkes tiefstes Wesen bedeutet: die wundersame Mischung von Kraft und Verträumtheit, Härte und Innigkeit, Derbheit und sinnreicher Phantastik, Melancholie und Hang zur Grübelei, von prometheischem Drang, der nach den höchsten Kronen greift, und schlichtem Sinn, der mit liebevollem Behagen sich in die Geheimnisse jedes Welteckchens versenkt, der Kontrast von individuellem Freiheitsdrang und einer Gründlichkeit, die nicht frei ist von pedantischen, kleinbürgerlichen Zügen, der Gegensatz von gesundem Naturgefühl und einer über alle Gesetze hinausschweifenden, nie zu befriedigenden, nie zum letzten Ausdruck gelangenden Sehnsucht — in Albrecht Dürers Art und Kunst, Leben und Lebenswerk erscheint es in großartiger Steigerung vereint. Auf vielen Gebieten künstlerischer Tätigkeit hat dieser Nürnberger Meister die gebundene Kraft seines Volkes gelöst und zu ragender Höhe



Die Fassade des Ott-Heinrichs-Baus vom Schlosse zu Heidelberg

emporgeführt. Als ein echter Deutscher hat er sein Lebelang mit dem sinnlichen Ausdrucksmittel der Farbe im Kampf gelegen und nur im heißen Ringen hier seine Erfolge erzielt. Als echter Deutscher auch, dem die Sehnsucht nach dem Süden im Blute lag, wie einst den Stämmen der Völkerwanderung und später den Hohenstaufenkaisern, hat er nach Italien gestrebt und mit vollem Bewußtsein sich nach den reifen Werken der großen Meister jenseits der Alpen gebildet. Man kann, wenn man Dürers Werke verfolgt, deutlich nachweisen, wie er den Italienern, ja selbst den antikisierenden Tendenzen der romanischen Renaissance mit Plan und Absicht immer näherrückt, bis er in seinen Alterswerken den großartigen Ausdruck erreicht, zu dem seine grübelnde Künstlernatur hindrängte. Dürers Schöpfungen wenden sich, wie zu seinen Lebzeiten, an den ganzen Umkreis des Volkes; er hat dem Gebildetsten und Verwöhntesten unendlich viel zu sagen, und er ist zugleich dem Einfachsten und Schlichtesten verständlich. Denn mit allen Fasern ist dieser Mann und Künstler verbunden mit dem Erdboden, aus dem er hervorwuchs, verbunden mit der Stadt Nürnberg, die seine glückliche Mutter ward. So gierig er die Anregungen Italiens, in seiner letzten Epoche auch die der Niederlande, in sich aufsog, er hat sich niemals verloren, sondern seinen National- und Stammescharakter unvermindert erhalten und bewahrt. Als Zeichner hat Dürer begonnen, als Meister des Holzschnitts und des Kupferstichs, und gerade durch das, was er in der vervielfältigenden Kunst schuf, gilt er uns als der deutscheste Künstler, der je gelebt. Als Goethe die läppische Zierlichkeit der Modemaler des Rokoko zurückweisen wollte, hat er ihnen in den „Blättern für deutsche Art und Kunst“ den „männlichen Albrecht Dürer“ gegenübergestellt, dessen „holzgeschnitzteste Gestalt“ ihm willkommener erscheine als alle tändelnde „Geschminktheit der Puppenmaler“. Und wie Goethe drei Jahrhunderte später im „Faust“, im „Götz“,

Das Rathaus zu Rothenburg o. d. Tauber

in seiner Lyrik die gesamte literarische Tradition zusammenfaßte und ihr für alle Zeiten die endgültige Prägung verlieh, so schloß Dürer alles, was bisher auf deutschem Boden künstlerisch geschaffen war, noch einmal in sich zusammen, um daraus ein Lebenswerk von unvergänglicher Dauer zu gestalten. Die deutsche Renaissancezeit, die literarisch noch nicht die Kraft zu so grandiosem Zusammenfassen hatte — Hans Sachs beweist es —, war in der bildenden Kunst reif dazu. Gerade darin beruht Dürers kunstgeschichtliche Bedeutung, daß er nicht wie ein leuchtendes Meteor von rätselhafter Herkunft am Himmel aufging und wieder verschwand, sondern als die naturnotwendige Konsequenz der früheren Zeit, als der Erfüller von vielen seit Jahrhunderten ausgesprochenen Wünschen und Hoffnungen, als ein Vollender erschien, der einen großen Bau abschließend krönt und ihm dadurch erst die charakteristische Erscheinung gibt, wie Michelangelos Kuppel erst die Peterskirche zu dem Werk macht, das wir kennen und lieben. Darin trifft sich Dürer mit Luther, der, als religiöser Reformator und als Bibelübersetzer, gleichfalls das Amt eines großen Vollenders übernahm. Von Dürers Malerei, obwohl sie nur durch seine Persönlichkeit zu denken ist und durch den Einfluß von Süden her über alles bisher in Deutschland Geleistete emporgetragen ward, ziehen sich zahlreiche Fäden zur älteren Zeit hinüber. Noch fällt hier und da, zumal in seinen früheren Werken, eine Starrheit des Blickes, jene holde Unbeholfenheit der Mache, eine schwerblütige Bedächtigkeit auf, ja Dürer kann eine angeborene

Dürer, Kupferstich aus der „Kleinen Passion“

Vorliebe für harte Formen und krause Linien, Erbteile der gotischen Epoche, nie ganz unterdrücken. Das gleiche gilt für das Holzschnittwerk. In der Durchbildung der Zeichnung, der Feinheit der Linienführung, in der Tiefe und Beseelung des Ausdrucks und der Haltung seiner Figuren läßt er alle, die vor ihm auf den Stock zeichneten, weit hinter sich, aber in der treuherzigen Einfalt, in der oft kindlichen Naivität, in der männlichen Kraft und in der unverwüstlichen derben Gesundheit seiner Darstellungen steht er fest auf dem Boden seiner Vorgänger. Die unvergleichliche Volkstümlichkeit, die schon den Deutschen des 16. Jahrhunderts, gar nicht lange nach dem Auftreten des Meisters, den Namen Dürer als den Inbegriff der deutschen Kunst erscheinen läßt, hat er natürlich seinen Holzschnittarbeiten in erster Linie zu verdanken. Mit vollen Händen greift er hier in den Stoffkreis der mannigfaltigen Interessen, die das Volk besaß, und als ein echter Sohn seines Zeitalters hat auch er für das religiöse Element die weitaus größte Liebe. Mit dem tiefen Ernst und der aus erregtem Herzen quellenden ehrlichen Frömmigkeit des gegen den verweltlichten Katholizismus protestierenden Christen jener Epoche packte er die Probleme an, die sich darboten. Noch freilich spielen die Motive der älteren Zeit auch dabei eine große Rolle. Die phantastischen Bilder der Offenbarung Johannis haben es ihm angetan, und sein erstes Hauptwerk ward die „Apokalypse“, die er 1498 herausgab. Keiner vor ihm hatte mit so erstaunlicher Erfindungskraft diesen schwierigen Stoff bewältigt; es ist bereits die Handschrift eines Meisters, die sich hier zum Wort meldet und die mystische Glut des schon früher oft illustrierten Buches durch wundervolle landschaftliche Fernsichten, durch packende Erfindung der geheimnisvollen Himmelserscheinungen (vor allem der vier apokalyptischen Reiter) dem Auge näherbrachte.

Dürer, Geburt der Maria (Holzschnitt aus dem „Marienleben“)

In der ersten Epoche Dürers entstehen dann neben zahlreichen Einzelblättern in Holzschnitt und Kupferstich, die seine technische Erfahrung bereits in frühen Jahren auf hoher Stufe zeigen, noch weitere xylographische Folgen von größter Bedeutung: das „Marienleben“ (von 1504—1511) und die „Große Passion“. Der Marienkultus der römischen Kirche war Dürer noch ans Herz gewachsen. Aber merkwürdig ist es, wie seine Darstellungen aus dem Leben der Gottesmutter protestantisch schlichte Formen angenommen haben, wie die

Albrecht Dürer, Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien

Legende ihrer geheimnisvollen Schleier entkleidet und in eine Sphäre des Einfach-Bürgerlichen versetzt ist, wie die heilige Jungfrau zu einer Nürnberger Patrizierfrau geworden, deren Verwandte und Freunde mit ihr selbst Züge tragen, die jedem ohne weiteres verständlich waren. Die Große Passion wirkt dagegen wie ein volkstümliches Epos; wie schon vor Jahrhunderten die alten Dichter der Germanen, Otfried von Weißenburg und der Verfasser des sächsischen „Heliand", die orientalische Erzählung von Jesu Leben mit urdeutschen Stimmungselementen durchtränkt hatten, so geht auch Dürer vor. Aus den Gemälden dieser ersten Zeit, seinen Selbstporträten, den Bildnissen anderer Personen, wie des Kurfürsten Friedrich des Weisen, seinen religiösen Tafelbildern, wie dem Dresdener Flügelaltar und dem herrlichen Werke des Paumgärtnerschen Altars mit der Geburt Christi (Münchener Pinakothek), der Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien) und den beiden Flügelbildern (die Heiligen Georg und Eustachius, die erst vor kurzem durch Entfernung der alten Übermalung ihre ursprüngliche Gestalt wiedergewonnen haben), spricht noch deutlich die Verwandtschaft mit der älteren Kunst. Aber schon kündigen sich die Neuerungen an, die aus den Beziehungen Dürers zur italienischen Art stammen. Vielleicht ist er schon auf seiner frühesten Gesellenwanderschaft, die sich an seine Lehrzeit

Albrecht Dürer, Das Rosenkranzfest. Stift Strahov bei Prag

bei Michael Wohlgemut anschloß, und die ihn nach Basel und nach Kolmar, in die Stadt Schongauers, führte, über die Alpen und bis nach Venedig gelangt. Vielleicht auch stammen die Anlehnungen ans Romanische aus der Anschauung italienischer Werke, wie einiger Kupferstiche Mantegnas, die Dürer, wie wir wissen, studiert und nachgebildet hat. Auch ein eingewanderter Italiener von geringerer Bedeutung, Jacopo de' Barbari, traf um 1500 mit ihm zusammen, gab ihm Kunde von den Forschungen nach den Grundgesetzen der Kunst und der künstlerischen Technik, die in Italien befolgt wurden, und regte ihn, wie Dürer selbst betont hat, frühzeitig zu theoretischen Studien und Spekulationen an. Vor allem hat der neue Geist, der in den neunziger Jahren, kurz vor der Wende des Jahrhunderts, die Nürnberger Plastik der Adam Krafft und Veit Stoß gewandelt hatte, auf ihn eingewirkt. Und schon bemerken wir, wie sich seine Auffassung ändert, wie eine neue Empfindung für Körperlichkeit, für die Erscheinungen der Dinge und Menschen, für die Gesetze der Perspektive und Verkürzungen, ein neues Raumgefühl sich bei ihm ankündigt. Dann, 1505, zog Dürer als reifer Mann nach Venedig. Wenn er wirklich in der Frühzeit schon einmal dort gewesen ist, so war er doch erst jetzt, auf der Höhe des Lebens, imstande, die Anregungen des Südens wahrhaft

zu nutzen. Und nun lebt er, als Künstler wie als Mensch, in der sonnigen Heiterkeit der Lagunenstadt auf. Ein glücklicher Zufall hat uns die Briefe aufbewahrt, die Dürer aus Venedig an seinen Nürnberger Freund Willibald Pirkheimer geschrieben hat, und wir hören aus seinen prachtvoll anschaulichen Sätzen, wie er in der italienischen Stadt geschätzt wird, wie die Künstler, Giovanni Bellini an der Spitze, ihn ehren oder auch ihn beneiden, wie er sich, ein echter Deutscher, in der Fremde bald als Italiener fühlt. Aus bedrücktem Herzen kommt ihm, da er sich nach fast zweijährigem Aufenthalt endlich zur Heimfahrt nach Nürnberg und zu seiner Gattin rüstet, der Klageruf auf die Lippe und in die Feder: „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“ Nie hat ein deutscher Künstler klarer ausgedrückt, wie bedrückend und beengend die Verhältnisse in unserem Vaterlande von je auf der Kunst gelastet und ihre Entwicklung gehemmt haben.

Malerei und Zeichnung nehmen nun einen andern Charakter an. Auf dem Bilde des Rosenkranzfestes, das Dürer für den Fondaco dei Tedeschi, das Börsen- und Versammlungshaus der deutschen Kaufleute in Venedig, schuf, und das sich heute im Kloster Strahov bei Prag befindet, erkennen wir deutlich, wie das Dreieck, die Pyramide Leonardos nun auch den deutschen Künstler beeinflußt. Er zeigt, streng in der Mitte des Bildes gehalten, die Madonna mit dem Jesusknaben vor einem Bellinischen Teppichstreifen thronend, vor ihr anbetende Vertreter der Welt, als deren Repräsentanten links der Kaiser, rechts der Papst niederknien, um so die italienische Anordnung klar zu betonen. Dazu hat die Farbe venezianischen Glanz angenommen, wie auch der entzückende Kopf der „Frau am Meere“ im Berliner Museum die koloristische Förderung Dürers in Venedig erkennen läßt. Aber der deutsche Geist ist dennoch aus der Charakteristik der Gesichter und aus der ganzen Haltung des Werkes nicht vertrieben. Wie groß der Erfolg dieses Bildes war, erkennt man aus der Wiederholung der Mittelgruppe, die als „Madonna mit dem Zeisig“ heute im Berliner Museum hängt. Und weiter hält Dürer das Prinzip der symmetrischen Komposition aufrecht, in dem zerstörten Altar mit der Himmelfahrt Mariä für den Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller (die Briefe Dürers an Heller, das erste Beispiel des Verkehrs eines deutschen Künstlers mit seinem Auftraggeber, sind gleichfalls erhalten) oder in dem Allerheiligen-Bilde (jetzt in Wien). Zur Unterstützung des Symmetrischen wird sogar noch ein weiteres Mittel verwandt: die volle Frontalstellung, wie sie schon auf dem Rosenkranzfeste in der Madonna zu finden ist, und wie sie nun Dürers berühmtes Selbstporträt in München, auf dem er seinen Kopf fast nach dem Christustypus hin stilisiert, deutlich aufweist. Hand in Hand damit geht ein Streben zum Idealisieren, zum Erkennen der Normalproportionen, wie es zugleich bei dem Doppelbilde der nackten Gestalten Adams und Evas (jetzt in Madrid) erkennbar wird. Auch für Dürers Holzschnittkunst war der Aufenthalt in Venedig nicht ohne Folgen. Die Modellierung der Figuren in der „Kleinen Passion“ (37 Blätter, 1511)

Albrecht Dürer, Selbstporträt. München, Alte Pinakothek

ist runder und voller, die Komposition der Gruppen geschlossener, der Faltenwurf der Gewänder großartiger geworden. Und dennoch wird der nordische Geist der Intimität und Innigkeit von diesen technischen Fortschritten kaum berührt. Wie stark das Bedürfnis nach Farbe jetzt wird, erkennen wir daraus, daß er für seine Zeichnungen nun gern farbig getöntes Papier zur Hand nimmt, an Stelle der Feder lieber mit Tusche zeichnet und die Lichter gelegentlich weiß aufsetzt; auch die in der Albertina zu Wien bewahrten gezeichneten Blätter, die das Passionsthema wiederaufnehmen, die sogenannte „Grüne Passion", gehören in diesen Kreis. Noch deutlicher spricht der Einfluß der italienischen Reise bei den dekorativen Arbeiten mit, die Dürer seit 1512 im Dienste Kaiser

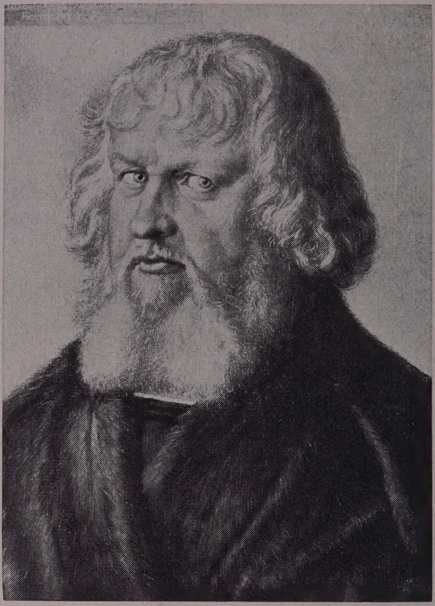
Albrecht Dürer, Der heilige Hieronymus im Gehäus. Kupferstich

Maximilians schuf. Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, daß Maximilian I. in dem Bestreben, sein und seines Habsburger Hauses Ruhm für alle Zukunft in stolzen Denkmälern zu verkünden, sich an den Buch- und Bilddruck wandte. Der deutsche Fürst wollte keine architektonischen oder plastischen Monumentalwerke errichten, sondern eine Reihe von literarischen Werken veröffentlichen, deren Plan er entwarf, für deren dichterische Ausarbeitung er leider keine großen Talente fand, zu deren Holzschnittillustrationen aber die stattliche Zahl hervor-

Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich

ragender Zeichner zur Verfügung stand. Die Genealogie der Kaiserfamilie wurde in der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft" vorgeführt, sodann trat der Kaiser selbst im „Freydal" und im „Theuerdank" auf, wo seine Werbereise zu Maria von Burgund in eine romantische Minnefahrt umgedichtet wurde; der „Weißkunig" schildert Maximilians Herrschergeschichte; der „Triumph", die „Ehrenpforte" und der pompöse allegorische „Triumphzug" mit dem Hauptstück des „Triumphbogens" verherrlichen mit einem gewaltigen Aufgebot

figürlichen und ornamentalen Prunks die Taten seines Lebens. Die Meister der Nürnberger und Augsburger Schule erhielten den Auftrag, alle diese Werke mit Bildern zu schmücken, und Albrecht Dürer hat an der Arbeit einen hervorragenden Anteil. Die „Ehrenpforte" vor allem ward ihm allein übertragen, und die unbegrenzte Erfindungskraft des Zeichners schuf ein Monumentalwerk, wie es ein Architekt niemals hätte erbauen können. Von wenigen Gehilfen unterstützt, unter denen man Albrecht Dürers Bruder, Hans Dürer, und seinen Schüler Hans Springinklee erkannt haben will, hat er das riesige, aus 92 Holzstöcken zusammengesetzte Werk (9 Fuß hoch und 10 Fuß breit) fertiggestellt. Für den „Triumphbogen" ferner hat Dürer den gesamten Entwurf geliefert, zum „Festzug" eine große Reihe von Zeichnungen beigesteuert. Schöner aber als mit diesen umständlichen höfischen Prunkstücken hat er dem romantischen Kaiser durch die bezaubernden Randzeichnungen gedient, die er für ein Handexemplar seines Gebetbuches mit der Feder schuf (heute in der Münchener Bibliothek). Zugleich erreicht Dürers Kupferstichkunst ihren Höhepunkt. Von früh an hatte er sich auch hier als ein Meister bewährt, Gestalten aus dem Volke und phantastische Erfindungen in die Platte geritzt. Jetzt entsteht in den Jahren 1513 und 1514 die große Trias seiner berühmtesten Blätter: „Ritter, Tod und Teufel", da der auf einem Colleoni-Rosse dahintrabende gepanzerte Held, ein Repräsentant überzeugungsstarken Christentums, wie ihn Erasmus von Rotterdam geschildert hatte, den Gewalten des Zweifels und der Verführung Trotz bietet, der „Heilige Hieronymus im Gehäus", dieses unvergleichliche Musterbild deutscher Gelehrsamkeit und deutschen Bürgerbehagens, und die „Melancholie", die rätselhafte Frauengestalt, die zwischen Werkzeugen und Emblemen der Wissenschaft trauervoll ins Weite träumt — „und sehe, daß wir nichts wissen können", wie Goethes Faust fast drei Jahrhunderte später bekannte.

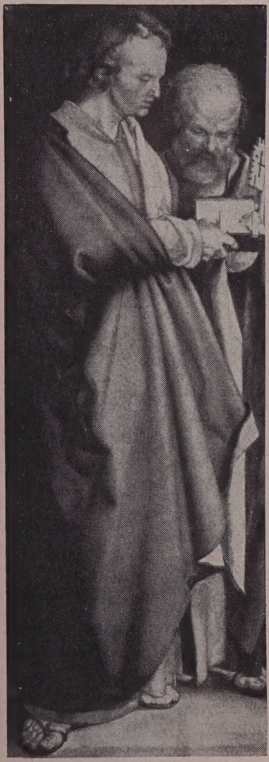


Dürer, Porträt des Hieronymus Holzschuher
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

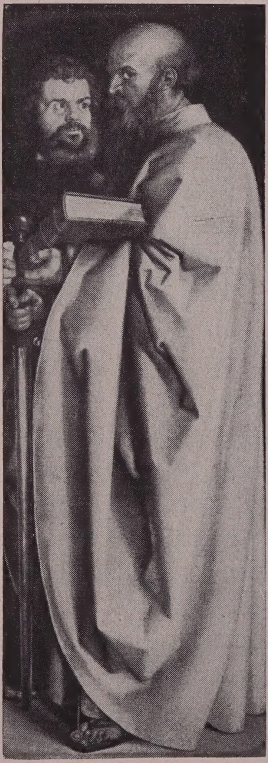
1519 ist Maximilian gestorben. Und der äußere Anlaß, sich die Vorteile, die er durch des Kaisers Gunst genossen hatte, auch für die Zukunft bei seinem Nachfolger Karl V. zu sichern, hat Dürer zu der Reise nach den Niederlanden

Albrecht Dürer, Zeichnung. Wien, Albertina

bestimmt, die er 1520 und 1521 unternahm. So macht er seinen Besuch in dem zweiten großen Kunstlande Europas, und wir erfahren aus dem pedantisch korrekt geführten Tagebuch der niederländischen Reise, welche bedeutenden Eindrücke der Meister hier gewonnen, wie er als ein Mann von Weltruhm vom Volke und von den Fürsten und vor allem von den Kollegen der Künstlerzunft gefeiert wurde. Und wir fühlen, daß er erfrischt und von neuen Gedanken erfüllt nach Nürnberg zurückkehrt. Hauptsächlich war es die Begegnung mit Quinten Matsys, die ihn anregte. Denn der Niederländer zeigte dem Deutschen, wie man italienische Prinzipien mit nordischer Art verbinden könne, und ermutigte ihn zu den großen Schöpfungen, die jetzt seine letzte Periode bestimmen: zu den herrlichen Porträten der Nürnberger Ratsmänner Hieronymus Holzschuher und Jakob Muffel (im Berliner Museum) und zu dem grandiosen Doppelbilde der vier Apostel, mit dem er sein malerisches Lebenswerk abschloß — wie ein heiliges Vermächtnis machte er es seiner Vaterstadt zum Geschenk (jetzt in der Münchener Pinakothek). Man hat diese Tafeln, auf denen Paulus mit Markus, Johannes mit Petrus erscheinen, gelegentlich die „Vier Temperamente" genannt, weil man fühlte, mit welcher Größe der Anschauung hier Dürer in der Malerei der Köpfe und Gewänder und im Ausdruck der Gesichter vom Individuellen zum Typischen vorschritt und sich aus der nordischen Krausheit und Gedrängtheit zu Einfachheit und monumentalem Stil gewandelt hatte. Die Gestalten aber sind zugleich die Früchte eines tiefen und unablässigen Nachdenkens über die letzten Gesetze der Kunst. Seit den Tagen, da Jacopo de' Barbari ihn zu solchen Überlegungen veranlaßte, hatte Dürer nicht aufgehört, diesen Dingen nachzuhängen. Theoretische Werke von höchstem Wert, über die „Messung", über die „Menschliche Proportion", über den „Unterricht



Albrecht Dürer, Apostel Johannes und Petrus München, Pinakothek



Albrecht Dürer, Apostel Paulus und Markus München, Pinakothek

Lukas Cranach, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

in der Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" hatte er vollendet. Sein letztes Ziel war die Niederschrift eines allgemeinen Werkes über die Malerei, das über Fragmente niemals hinauswuchs, zu dessen einzelnen Kapiteln und zu dessen Einleitung vor allem wir jedoch Entwürfe besitzen, die uns einen wunderbaren Einblick in die Tiefe der Dürerschen Kunstanschauung gestatten. Eine Fülle unvergänglicher, gültiger Worte hat er hier niedergeschrieben, hat als Theoretiker der Kunst aller doktrinären Schulmeisterei Fehde angesagt und das Studium der Natur als den Urquell aller Kunst gepriesen. „Inwendig voller Figur" soll der Künstler sein. Dann wird „der versammlet heimlich Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings". Anschauung und Leben, das ist ihm das große Arsenal der Malerei, die dann das Ewige aus den Zufälligkeiten herauszulösen hat: „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie".

Hans Burgkmair, Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau
Wien, Gemälde-Galerie

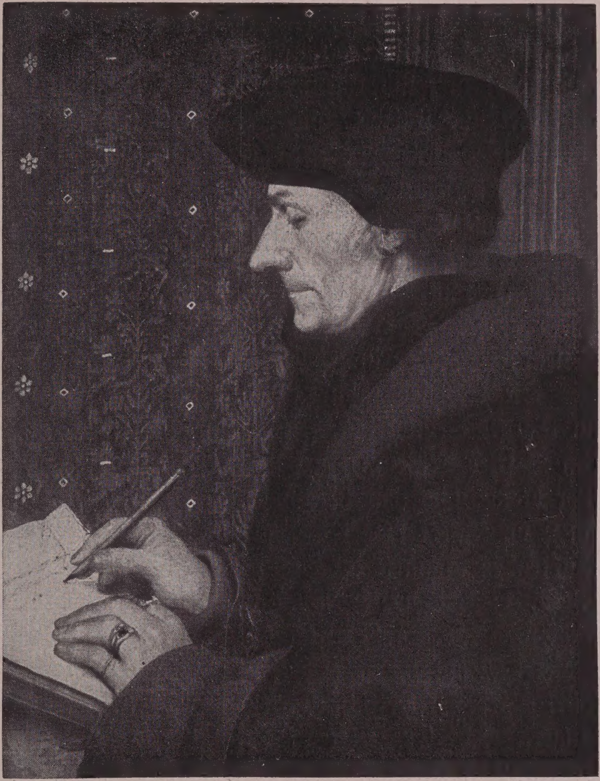
An Dürer hatte sich in Nürnberg eine Schule angeschlossen, die seinen Lehren folgte. Von Hans Dürer und Springinklee war schon die Rede. Auch Leonhard Schäufelin und Hans von Kulmbach und die Brüder Beham, Hans, Sebald und Bartel, gehören in diesen Kreis. Ein Schüler Dürers auch ist Albrecht Altdorfer in Regensburg (um 1480—1538), ein Meister vor allem der Landschaft, deren romantische Szenerien er mit Architekturen im Renaissancegeschmack verbindet, nicht nur Maler, sondern auch Graphiker wie Dürer und Architekt. Aus dem Frankenlande stammte Lukas Cranach (1472—1553, der Name nach seiner Heimatstadt Kronach in Oberfranken gebildet), der aber dann als Hofmaler Friedrichs des Weisen nach Wittenberg kam und der Begründer einer weitverzweigten sächsischen Schule wurde. In seiner Frühzeit war Cranach ein Künstler von liebenswürdigster Frische und ein Maler von prächtiger, leuchtender Farbe, wie seine „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" im Berliner Museum beweist. Seine ersten

Hans Holbein d. Ä., Handzeichnung. Die Söhne des Meisters. Rechts Hans Holbein d. J.

Bildnisse, die den Kurfürsten, seinen Hof und die Reformatoren von Wittenberg schildern, sind gleichfalls Zeugen einer kräftigen, gutgeschulten realistischen Kunst. Allmählich freilich geriet er in einen gleichsam fabrikmäßigen Betrieb. Es gab keinen Auftrag, den der überfleißige Künstler ablehnte. Und die Bildnisse Luthers zumal, die immer wieder bei ihm bestellt wurden — Cranach war der einzige, der den Reformator von Angesicht zu Angesicht porträtierte —, wurden immer flüchtiger erledigt. Gleichwohl hat er bei aller handwerklichen Trockenheit vieler seiner späteren Werke auf Sachsen und die benachbarten Lande einen großen Einfluß ausgeübt, der auch noch währte, als sein Sohn, Lukas Cranach d. J. (1515—1586), die Werkstatt des Vaters weiterführte. Im Süden aber fand, wie im Reichtum und in der Bewegtheit des öffentlichen Lebens so auch in der Kunst, die Stadt Nürnberg in Augsburg eine Nebenbuhlerin. Als ein Altersgenosse Dürers ist hier Hans Burgkmair (geb. 1473) tätig, der auch als Zeichner für den Holzschnitt zu dem Nürnberger Meister in Beziehungen trat, da ihm neben Dürer der Hauptanteil an den Illustrationswerken Maximilians zugewiesen wurde. Von seinen Bildern gehört das Doppelporträt, das Burgkmair von sich und seiner Frau malte, ein Vorklang der zahlreichen Gemälde dieser

Hans Holbein der Jüngere, Holzschnitt a. d. Totentanz-Zyklus

Art, die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden üblich wurden, zu den schönsten Leistungen. Neben ihm stand Hans Holbein d. Ä. (1406), dessen Ruhm von dem seines Sohnes allzu lange verdunkelt wurde, ein genialer Mensch, der im Leben scheiterte — Schuldenlast scheint es gewesen zu sein, die ihn aus der Heimat in die Fremde trieb, wo seine Spuren sich verloren —, der sich aber in seinen Altarbildern und vor allem in seinen wunderbar gezeichneten Porträtköpfen, deren wir eine große Zahl besitzen, als ein Künstler von außerordentlicher Kraft und Eindringlichkeit der Naturbeobachtung bewährte. Sein Sohn Hans Holbein d. J. aber (1497 bis 1543) ward der Ruhm der Augsburger Schule. Auch er hat freilich die Heimat schon in der Jugend verlassen. Wir treffen den Achtzehnjährigen in Basel, und hier, wo sich ein reiches geistiges Leben entfaltete, wo der Humanismus blühte, jene gelehrte deutsche Form des Renaissancegedankens, an der Grenze der germanischen und romanischen Kultur, hat er seine entscheidenden Anregungen empfangen. Mühelos konnte der jüngere Holbein die Eindrücke nutzen, um die Dürer noch in schwerem Kampf zu ringen hatte. Er hat nicht innere Zwistigkeiten mit den eigenen Leidenschaften und der Überfülle der Ideen durchzufechten; nur das wird sein Ziel: die farbige Schönheit der Welt, die er sieht und mit lebhaftem Auge in sich aufnimmt, festzuhalten und wiederzugeben. Neben dem bürgerlichen Dürer, der trotz seinen Reisen stets ein treuer Sohn seiner deutschen Heimat blieb, ist Holbein ein Mann der großen Welt, geschaffen dazu, mit Fürsten und Herren als ein Kavalier zu verkehren, eine Persönlichkeit von internationaler Bildung und Kultur. Schon in den Gemälden seines Vaters hatte er Renaissance-Elemente



Hans Holbein d. J., Erasmus von Rotterdam. Paris, Louvre

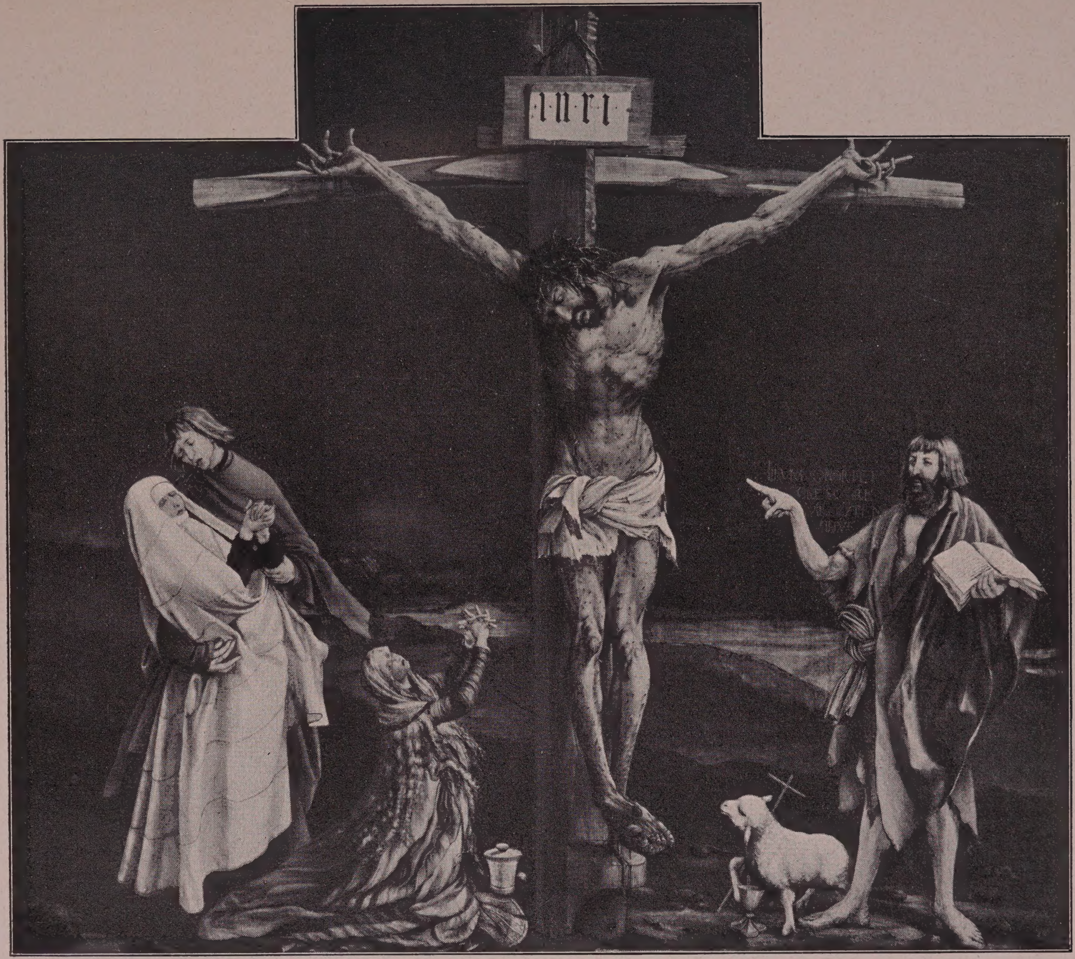
kennen gelernt. Der aristokratische Zug der Augsburger Patrizierschaft und ihrer Führer, der Fugger und Welser, die sich als Genossen der fürstlichen Kaufleute Italiens fühlen mochten, hatte frühzeitiger eine engere Anlehnung an den Süden gesucht als das biedere Nürnberg. Und in Basel trat Holbein in den Kreis des Erasmus von Rotterdam, der hier alljährlich einkehrte, und der bedeutenden Buchdrucker, die in der Rheinstadt die Werke der Humanisten herausgaben. Mit illustrativen Holzschnitten und mit Zeichnungen zu dem „Lob der Narrheit" von Erasmus trat der junge Künstler zuerst hervor. Zugleich beginnt er in sein eigentliches Fach einzubiegen: ins Porträt. Nicht wie bei Dürer stellt sich hier ein stürmisches Temperament zwischen den Maler und die Natur; mit einer gewissen Gleichmütigkeit hat Holbein seine Menschen betrachtet und studiert, und eine objektive, verblüffende Naturtreue, unterstützt durch die vollendete Reife der technischen Durchbildung, ist frühzeitig das Kennzeichen seiner Bildniskunst. Seit dem Jahre 1516 ist er bereits zur Meisterschaft aufgestiegen, das beweisen die Porträte des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gattin, die er in dieser Zeit schuf (im Baseler Museum), und das meisterliche Bildnis des Bonifacius Amerbach, das nach einem Zwischenraum von drei Jahren, die Holbein weiter in die Schweiz und vielleicht nach Oberitalien geführt hatten, wiederum in Basel entstand.

Die beiden Hauptwerke dieser ersten Epoche aber sind das Bild Christi im Sarge, die unerschrockene realistische Malerei des langgestreckten Leichnams (im Baseler Museum), und die Madonna des Bürgermeisters Meyer, die liebliche blonde Gottesmutter, die sich der anbetenden Familie des Bestellers zeigt, ein Wunderwerk in der Charakteristik der Personen, in der Anordnung wie im leuchtenden Schmelz der Farben. Von den beiden Fassungen dieses Madonnenbildes, die wir besitzen, hat die Forschung nach langem Schwanken die im Schloß zu Darmstadt befindliche als die echte erkannt, während sich das in der Malerei gleichfalls sehr hochstehende Werk der Dresdener Galerie mit dem Titel einer vortrefflichen alten Kopie begnügen muß. Auch die Holzschnitttätigkeit Holbeins steigt in dieser Baseler Frühzeit zu ihrem Gipfel empor. Es entstehen seine Bibelillustrationen, die in den meisterlichen Zeichnungen aus dem Alten Testament gleichsam die Ergänzung zu Dürers Passions- und Marienfolgen darbieten. Und es entsteht Holbeins volkstümlichstes Werk: die Zeichnungen des Totentanzes (erst 1538 in Lyon gedruckt). In einer langen Serie kleiner Bildchen von lapidarer Bestimmtheit und Schlagkraft der Linien wird berichtet, wie das grinsende Gerippe die Vertreter aller Kreise und Berufe in ihrer Sünden Maienblüte mit sich fortreißt, den Kaiser wie den Bischof, den Kaufmann wie den Arzt, den Landmann wie den Hausierer, die eitle Gräfin wie die buhlerische Nonne.

Erasmus war es dann, der seine internationalen Gelehrtenbeziehungen benutzte, um seinem Schützling in England ein neues und lohnenderes Feld für sein Bildnishandwerk zu erschließen. Die erste Reise Holbeins über den

Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer
Darmstadt, Schloß. Wiederholung in der Gemälde-Galerie zu Dresden

Kanal (1526) trägt noch nicht die erhofften Früchte, aber ein zweiter Besuch in London, den er sechs Jahre später macht, führt zu einem dauernden Aufenthalt. Holbein wird der Hofmaler Heinrichs VIII. und entfaltet als Porträtist der Königsfamilie, der Großen des Landes, der Würdenträger und reichen Kaufleute eine glänzende Tätigkeit. Die Bildnisse des Königs selbst, des Sieur Morette in der Dresdener Galerie, des Erzbischofs von Canterbury, der Jane Seymour in Wien, der sogenannten beiden Gesandten in der Londoner Nationalgalerie und des Kaufmanns Gisze im Berliner Museum stehen an der Spitze der stolzen Reihe dieser Werke, in denen sich ein unvergleichbares Talent zu unbestechlicher Menschenbeobachtung mit dem kultiviertesten Farbensinn verbindet. Die Fülle der Aufträge und die Zerstreuungen des höfischen Lebens ließen allerdings im Lauf der Jahre Holbeins Energie und Gewissenhaftigkeit erlahmen, und schon bevor er 1543 durch die Pest von der Höhe des Lebens fortgerissen wurde, war seine Kraft gebrochen. — Als ein schöpferisches Genie von gewaltigster Kraft aber stellt sich neben Dürer und Holbein Mathias Grünewald (in Aschaffenburg um 1469 geboren, gestorben um 1510), dessen Ruhm jahrhundertelang verklungen war, und der erst durch die Forschung der jüngsten Zeit in die vorderste Reihe der deutschen Renaissancemeister eingesetzt, ja fast allen anderen vorangesetzt worden ist. Wir kennen nicht viel von seiner Hand, aber die Glut des Kolorits, die dämonischen Effekte des Helldunkels, das großartige Erfassen menschlicher Köpfe und Gestalten und die Macht der Phantasie in diesen wenigen Werken sind mächtig genug, um ihrem Bildner eine einzigartige Stellung anzuweisen. Mit der Gewalt der Empfindung, die hier gotische Inbrunst und Ergriffenheit in reifsten formalen Vortrag leitete, läßt sich ringsum in Deutschland nichts vergleichen. Neben den kleineren Bildern von Grünewalds Hand, wie den Kreuzigungsszenen in Karlsruhe und Basel und dem Gespräch der Heiligen Mauritius und Erasmus in der Münchener Alten Pinakothek, steht sein Hauptwerk: der für das oberelsässische Kloster Isenheim gemalte Altar (heute im Museum zu Kolmar) — ein Rätsel- und Wunderwerk, das die letzten Möglichkeiten nordischer Kunst erfüllt. Die Art, wie der Meister hier in kühnen Gruppierungen von überwältigender Erfindung, in Bewegungen und Gesten von unheimlicher Eindringlichkeit, in Farbendichtungen von märchenhaftem Klang tiefste seelische Gründe aufwühlt und den Ausdruck erregten Gefühls nach außen preßt, trägt den Stempel persönlichster Größe. Sie hat dem Geschlecht der Künstler und Kunstfreunde des beginnenden 20. Jahrhunderts die nachhaltigsten Anregungen vermittelt und neue Wege gewiesen. Eine Reihe herrlicher Tafeln baut sich auf: die große Kreuzigung der Außenflügel mit dem erschütternden Bilde des in Blut und Qual verendenden Christus, mit der ohnmächtig hinsinkenden bleichen Maria, die Johannes in schmerzlichem Mitgefühl mit seinen jungen Armen hält, mit der in Jammer aufgelösten Magdalena; die grandiose Verkündigung, aus der es wie Orgelklang dröhnt; das Engelsorchester um die junge Gottesmutter

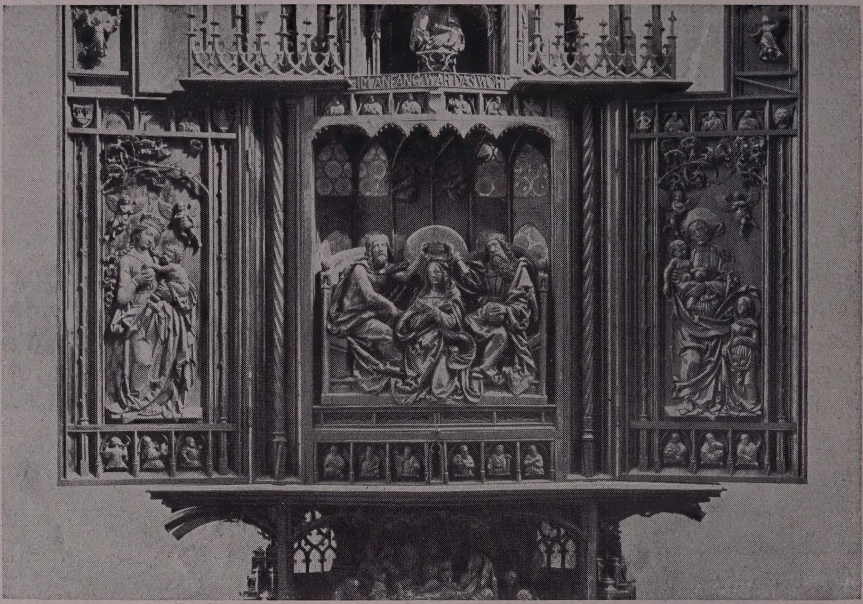


Matthias Grünewald, Kreuzigung vom Isenheimer Altar. Kolmar, Museum

Matthias Grünewald, Madonna mit Kind. Teilbild aus der Mitteltafel des Isenheimer Altars. Kolmar, Museum

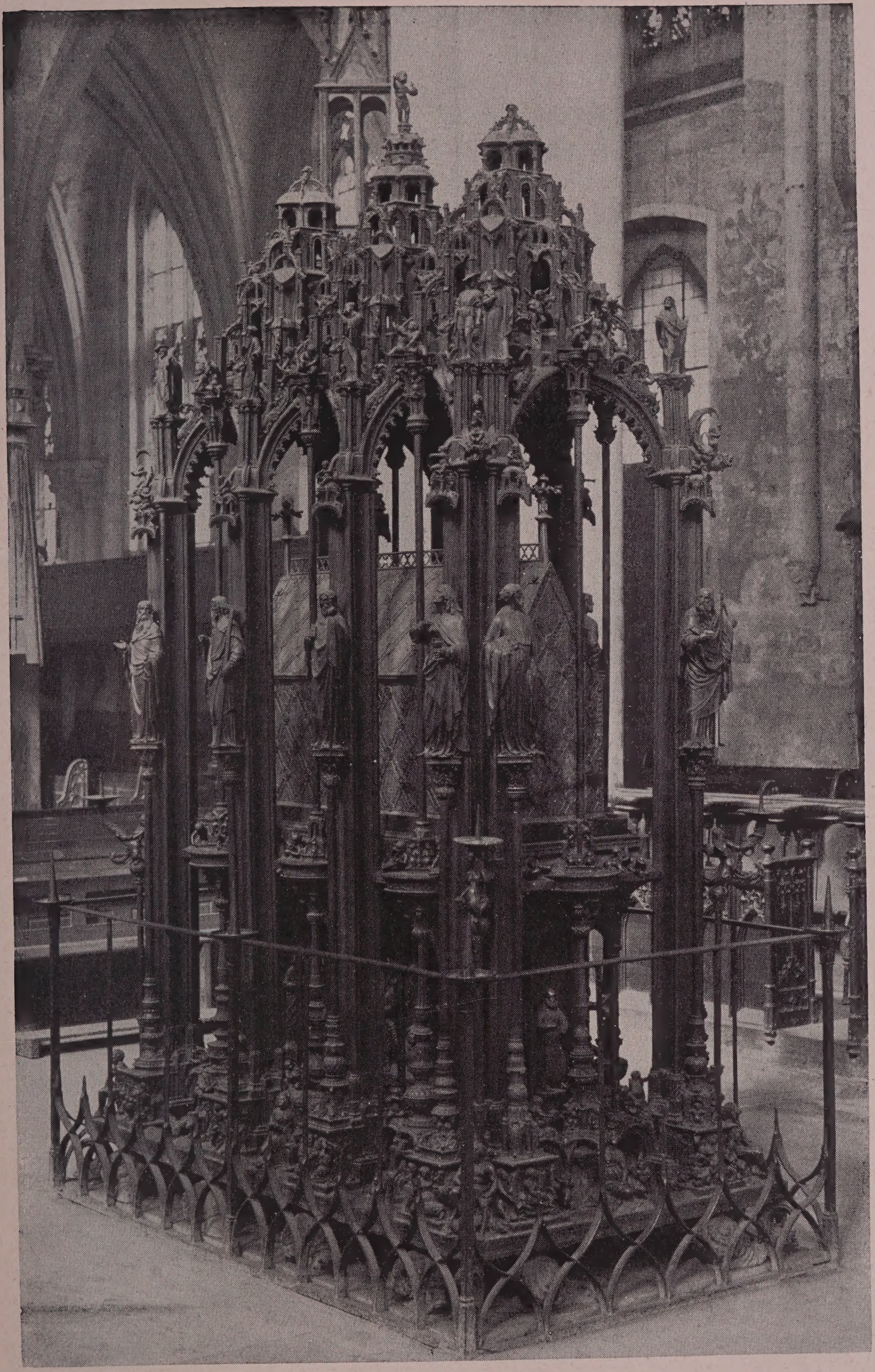
— ein Rausch von überirdischem Jubel; die Auferstehung mit dem zum Himmel fliegenden Heiland, dessen Haupt in eine ätherische Farbensonne zerfließt — mit unerhörten Mitteln ist hier der Prozeß der Verklärung als malerisches Phänomen gestaltet; die Nebenstücke des heiligen Sebastian, in dem wir ein Selbstbildnis Grünewalds erblicken, und der Versuchung des Antonius, die in der starren Hoheit einer nordischen Landschaft alle Schrecken der Hölle beschwört.

Die deutsche Plastik geleitet die Malerei auf dem Höhenwege, den sie im 16. Jahrhundert zurückgelegt. Als Stein- und Holzbildhauer tritt Tilman Riemenschneider auf (1468—1531), der aus dem Geiste der früheren Zeit zu reifer und großer Formanschauung emporsteigt. Riemenschneider war in Osterode am Harz geboren, aber die Stätte seines Wirkens war in Würzburg, im fränkischen Lande, wo auch für die Skulptur Nürnberg wieder die bedeutendsten Kräfte hervorbringt. Adam Krafft (gest. 1509), der Altmeister der Nürnberger Bildhauerschule, ist gleichfalls noch von gotischen Kunststimmungen ausgegangen. Eine gotische Pyramide bildet die Grundform seines steinernen Sakramentshauses in der Lorenzkirche, und die Stationen auf dem Wege zum Johannisfriedhof zeigen in Komposition und Grundbehandlung noch den Stil des endenden Mittelalters. Aber auch hier wie in dem Relief des städtischen Wagemeisters (1497), in dem Schreyerschen Grabmalrelief an St. Sebaldus, in der Grablegung der Holzschuherkapelle — durchweg Steinarbeiten — werden schon eine Frische und ein derber Realismus in der Formgebung der menschlichen Gestaltung bemerkbar, die in die neue Zeit weisen. Der jüngere Veit Stoß (gest. 1533) ist ein



Tilman Riemenschneider, Mittelstück des Marienaltars
Holzschnitzerei in der St.-Jakobs-Kirche zu Rotenburg ob der Tauber

Meister der Holzbildnerei. Der Zufall will es, daß die Namen dieser beiden Väter der Nürnberger Plastik ohne Zwang als Mottoworte ihrer Kunst aufgefaßt werden können. Denn ist Kraffts Wesen gehaltene, stämmige Ruhe, so sind die Werke des Veit Stoß — Krönung der Maria am Hochaltar der Frauenkirche zu Krakau, wo er seit 1477 fast zwanzig Jahre weilte, der Rosenkranz in der Nürnberger Lorenzkirche vom Ende des Jahrhunderts — von der stürmischen Bewegung eines leidenschaftlichen Temperaments beherrscht. Neben dem Stein- und Holzbildner aber steht, den Ruhm der fränkischen Plastik zum Gipfel führend, der Erzgießer Peter Vischer (gest. 1529). Ein Künstler von der Größe Dürers trat hier neben den Maler. Und wie Dürer repräsentiert auch Peter Vischer die Vermischung nordischen Geistes mit dem reiferen Formempfinden der romanischen Renaissance. Auch sein berühmtes Hauptwerk, das Grabmal des Sebaldus in der Kirche des Heiligen zu Nürnberg, ist undenkbar ohne die Nachwirkungen der gotischen Architektur. Sie spricht noch mit bei der Erfindung des kostbaren offenen Gehäuses, das, auf zwölf Schnecken als Untersätzen ruhend, mit acht Pfeilern in die Höhe strebt, wo drei Baldachine, der mittelste gekrönt von einem kleinen Christuskinde mit der Weltkugel, den Abschluß bilden. Im Innern erblickt man den Sarkophag des Heiligen, der, selbst aus älterer Zeit stammend, von einem reliefgeschmückten Sockel getragen wird. Putten und allegorische Figürchen sind am Unterbau, Apostelgestalten an den Pfeilern, Propheten an den Baldachinen angebracht. Eine verschwenderische



Peter Vischer, Das Sebaldusgrab in der Sebaldus-Kirche zu Nürnberg

künstlerische Phantasie hat das ganze Werk über und über mit bildnerischem Schmuck geziert, doch ein festes Liniengerüst hält diese Fülle so kraftvoll zusammen, daß alles sich zu einer großen, reifen Einheit fügt. Weithin verbreitete sich der Ruf Vischers und seiner Werkstatt, in der seine Söhne dem Vater zur Seite standen. Früh schon hatte er für den Dom zu Magdeburg das Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst zu schaffen. In Krakau, wohin Nürnberger Plastik schon durch Veit Stoß gekommen war, in Erfurt, in Meißen, in Augsburg sicherte man sich Werke seiner Hand. Und die beiden schönsten Figuren unter den Bronzestatuen, die in der Innsbrucker Stiftskirche stehen und bestimmt waren, ein riesenhaftes, nach dem ursprünglichen Plane niemals vollendetes Denkmal Kaiser Maximilians zu umgeben: die Gestalten des lässig auf sein Schwert gelehnten Ostgotenkönigs Theoderich und des sagenhaften Königs Artus, hat Vischer modelliert und gegossen.

Doch die deutsche Kunst im 16. Jahrhundert erschöpft sich nicht mit den Werken der Baukunst, Malerei und Plastik. Ihr Wesen war es, daß sie das ganze Leben des Volkes, die Handwerkstätigkeit aller Zünfte durchdrang, überall Sinn für gediegene Arbeit, Formgefühl, Schmuck- und Schönheitsfreude verbreitend. Auch für diese Verfeinerung des Kunsthandwerks war Nürnberg führend und maßgebend, und Meister Peter Flötner, der aus der Fremde 1522 an die Pegnitz kam, der Bildhauer, Innenarchitekt, Illustrator, Musterzeichner, Medailleur, war der überragende Herold einer Kunst, die alle Zweige des Gewerbes emporhob und adelte.

Adam Krafft, Beweinung Christi. Relief. Nürnberg, Germanisches Museum

Platz vor der Peterskirche in Rom mit den Kolonnaden von Lorenzo Bernini

Die Barockzeit

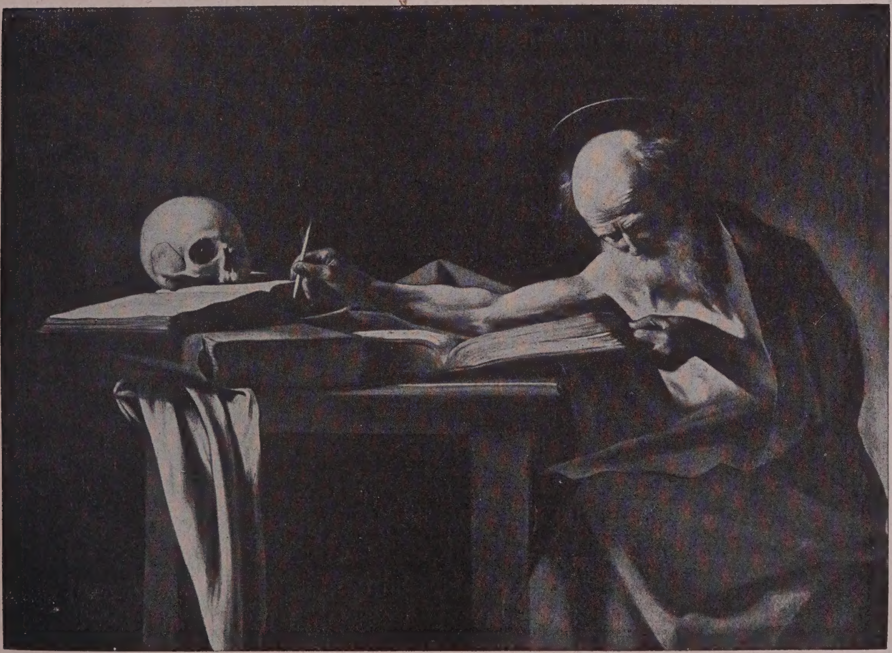
Das 16. Jahrhundert war eine Zeit der Reife und Sicherheit gewesen. Ihr folgt eine Epoche, die sich durch das stolze Bewußtsein des Besitzes aller künstlerischen Mittel zu einem Streben nach immer stärkeren und großartigeren Effekten, nach einer gewaltigen Steigerung aller Wirkungen und schließlich zu schwelgerischer Üppigkeit und Übertreibung verleiten ließ. Die Macht der Fürsten, die sich immer mehr befestigte, nahm die Kunst in Dienst, um durch repräsentativen Pomp und Glanz zu imponieren und zu blenden. Die katholische Kirche, die sich durch die kräftige Bewegung der Gegenreformation von den Stürmen der Lutherzeit erholte, suchte das Auge der Gläubigen, die sie festhalten oder zurückgewinnen wollte, durch Pracht und Prunk anzuziehen und zu reizen. Alles drängte zu einer Kunstsprache, die um jeden Preis Eindruck machen sollte. Die weise Mäßigung, das harmonische Abwägen, das klare, auf Einheit und Ruhe hinzielende Zusammenfassen der Hochrenaissance konnte man zu solchem Zwecke nicht mehr brauchen. Man suchte augenfälligen Reichtum, Häufung der Schmuckelemente, Überraschung. So entwickelte sich der Stil, der von dem französischen Worte baroque (eigentlich = schiefrund, dann = wunderlich, ungereimt) frühzeitig den erst spöttisch, dann ernsthaft gebrauchten Namen

Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne
Marmorgruppe. Rom, Villa Borghese

„Barock" erhielt. Schon Michelangelo, dessen titanischer Schöpferdrang bei architektonischen und plastischen Wirkungen im Einfachen nicht mehr Genüge fand, hatte sich der schwellenden, üppigen Formen bedient, die jetzt Allgemeingut werden. Aber während sie bei dem Meister des Moses und der Mediceergräber der Ausdruck eines leidenschaftlichen inneren Lebens waren, werden sie jetzt äußerlicher verwertet, ganz im dekorativen Sinne, ja recht eigentlich als eine prunkvolle Theaterdekoration des Lebens. Und wie die Theaterdekoration ein Zweig der Malerei ist, so wird nun im 17. Jahrhundert die Malerei wahrhaft zur Herrscherin und Führerin aller Künste. Selbst die Architektur, die früher an erster Stelle stand und die Schwesterkünste leitete, ordnet sich malerischen Gesichtspunkten unter. Die Fassaden der Paläste und Kirchen verlieren ihre fest begründete Ruhe und Majestät; ihre Linien werden unruhig und bewegt, die Giebel und Fensterbekrönungen von geschweiften, in schweres Rollwerk auslaufenden oder plötzlich abbrechenden Konturen umschrieben. Man liebt starke Profilierungen, um das Licht durch dunkle Schattenstreifen zu durchbrechen, gedrängte Pilaster, Karyatiden, ausgebaute Balkons, eine gehäufte, oft schwülstige und vorlaute Ornamentik. Auch in der Plastik gerät alles in Bewegung. Die zurückhaltende, gleichsam ehrfurchtsvolle Behandlung der Körperformen, die in der Frührenaissance üblich war, ist längst vergessen. Man sucht Naturwahrheit und täuschende Lebendigkeit der Haltung, des Ausdrucks, der Gesten. Das Malerische wird auch hier Trumpf, und es verbindet sich damit zugleich eine ausgesprochen realistische Tendenz, die unter der Hülle des dekorativen Pomps der ganzen Kunst des 17. Jahrhunderts innewohnt.

Der große Repräsentant des italienischen Barock: Lorenzo Bernini aus Neapel (1598—1680), als Architekt und Bildhauer gleich gefeiert und einflußreich, hat in seinen Werken die Motive des neuen Stils zu typischer Gestaltung gebracht. Das Stadtbild Roms, wo er wirkte, hat durch ihn entscheidende Veränderungen erfahren. Die festliche Heiterkeit seiner Brunnen-

anlagen auf der Piazza Navona gab diesem Mittelpunkt des römischen Volkslebens sein charakteristisches Antlitz. Und die kühne Architektur der in weitem Bogen ausladenden Kolonnaden, mit denen Bernini den Platz vor der Peterskirche schmückte, verwandelte den Zugang zu diesem Dom der Päpste in einen riesenhaften offenen Saal von überwältigender Wirkung. Auch den Eindruck des Innern der Peterskirche hat Bernini maßgebend beeinflußt: durch das große Tabernakel, das er über dem Altar errichtete, und dessen spiralförmig gewundene Säulen jahrhundertelang in allen Ländern der bewohnten Erde wiederholt und nachgeahmt wurden. Als Plastiker ist Bernini entschiedener Naturalist. Seine Porträtköpfe, seine Gruppe der vor Apollo fliehenden Daphne, die sich vor unseren Augen in einen Lorbeerbaum verwandelt (in der Villa Borghese zu Rom), sein zum Schleuderwurf ausholender David (ebendort), sein Raub der Proserpina (Villa Ludovisi) haben nichts mehr mit der früheren Art der italienischen Skulptur gemein. Mit einer technischen Geschicklichkeit, deren Raffinement keine Schwierigkeiten kennt, sind hier Körper von verblüffender Naturwahrheit im Augenblick einer schnellen Bewegung erfaßt und wiedergegeben. Diese realistische Beherztheit Berninis und seiner Schule war es, die der klassizistischen Ästhetik um 1800 als wahres Teufelswerk erschien; und sie gerade war es dann, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts die jüngeren Bildhauer wieder zu Naturstudium und Bewegung ermutigte. Unter den Architekten, die neben Bernini am Werke waren, dem neuen Geschmack



Caravaggio, Der hl. Hieronymus. Rom

Guido Reni, Aurora. Fresko im Palazzo Roſpiglioſi, Rom

zur Herrſchaft zu verhelfen, ſtanden an der Spitze Carlo Maderna (1556 bis 1639), der bedeutendſte Architekt der Peterskirche nach Michelangelo, der den Bau nun wirklich zu Ende führte, und Francesco Borromini (1599—1667), der am leidenſchaftlichſten und temperamentvollſten den maleriſchen Tendenzen in der Baukunſt huldigte.

Wie in der Bildhauerkunſt unter Berninis Führung, ſo brach ſich auch in der Malerei ein früher ungewohnter Naturalismus Bahn. Michelangelo Amerighi, nach ſeinem Geburtsorte Caravaggio genannt (1569—1609), gab das Zeichen zur Ausnutzung der unverbrauchten Motive, die ſich im Leben des Bürgertums und des niederen Volkes fanden. Seine Falſchſpieler in der Dresdener Galerie, ſein Lautenſpieler im Turiner Muſeum und deſſen weibliches Gegenſtück in der Wiener Galerie Liechtenſtein ſind bezeichnende Werke dieſes Kreiſes. Die Grablegung Chriſti (Rom, Vatikan) iſt der weihevollen Atmoſphäre des Kirchlichen völlig entrückt und als ein Schauſpiel des italieniſchen Volkslebens dargeſtellt. Mit Energie wendet ſich Caravaggio von der Stiliſierung zur Naturwahrheit, von idealiſtiſcher Feierlichkeit zum Alltäglichen, von der Himmelsglorie zu den Nachtſeiten des Lebens. Er wandelt auch in ſeinen maleriſchen Mitteln auf neuen Bahnen. Die Venezianer ſind ſein Ausgangspunkt, aber mit der rauſchenden Pracht ihrer Farben verbindet er den nie vorher (auch von Correggio nicht) ſo ſyſtematiſch angewandten Wechſel ausdrucksvoller Licht- und Schattenmaſſen. Die „Kellerlukenmalerei“ Caravaggios, wie man ſeine Art, in einen finſteren Raum ſcharfe Lichtkegel von oben herabfallen zu laſſen, ſpöttiſch bezeichnete, wird maßgebend für das Helldunkel, das im ganzen 17. Jahrhundert diesſeits und jenſeits der Alpen auf die Tagesordnung kommt und in Rembrandt ſeine großartigſte Ausbildung erfährt. Auch die weniger radikalen italieniſchen Maler der Zeit, die man gern als „Eklektiker“ bezeichnet, weil ſie aus emſigem Studium der Cinquecento-Kunſt ihre Lehren von allen Seiten zuſammentragen und ſo in engerer Verbindung mit der älteren Malerei bleiben, machen ein eindringlicheres Naturſtudium zu ihrem Programm. Selbſt Guido Reni (1575—1642), der

in seinen oft wiederholten Köpfen des schmerzensreichen Christus und der trauernden Gottesmutter die Innigkeit des Mitempfindens bis zur sentimentalen Verweichlichung ausbildete und in seinem weltberühmt gewordenen, anmutigen Freskobilde der Aurora vor dem Sonnenwagen Apollos und den tanzenden Stundengöttinnen (im Gartensaal des Palazzo Rospigliosi) in die Nähe Raffaels geriet — auch Guido Reni hat in seiner Kreuzigung im Vatikan und in der rücksichtslosen Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes sehr kräftige naturalistische Tendenzen bewiesen.

Reni war ein Schüler der Akademie von Bologna, die im 17. Jahrhundert bedeutungsvoll vorrückte. Hier wirkte die Künstlerfamilie der Carracci, die ihren malerischen Unterricht auf die Ergebnisse der venezianischen Schule gründeten, die aber in ihren großen und bewegten Heiligenbildern doch auch wieder einer erhöhten Naturwahrheit zustrebten. Das Haupt dieser akademischen Gruppe von Bologna ist Lodovico Carracci (1555—1619), neben dem seine Neffen Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) stehen (ihr Hauptwerk sind die Fresken im Palazzo Farnese zu Rom). Eine ganze Schule tüchtiger und handwerklich gut ausgebildeter Künstler zogen sie hinter sich her. Neben Rom und Bologna entwickelte schließlich noch Neapel ein reicheres Kunstleben, wo der zum Italiener gewordene Spanier Ribera wirkte (s. S. 253), und wo unter den jüngeren Künstlern Salvator Rosa

Annibale Carracci, Polyphem und Galathea. Fresko im Palazzo Farnese, Rom

Peter Paul Rubens, Perseus und Andromeda. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

(1615—1673), als berückende Persönlichkeit, als Dichter, Musiker und Amateurkomödiant in ganz Italien gefeiert, durch seine romantischen Landschaften und temperamentvollen Schlachtenbilder hervortrat.

So wenig aber die italienische Kunst im 17. Jahrhundert auf ihren großen Einfluß verzichtete, die Führung mußte sie doch an andere Nationen abtreten. Die gewaltige Religionsbewegung des 16. Jahrhunderts, die von den germanischen Völkern ausgegangen war, hatte die Kraft der Nordländer verjüngt und gestählt; mit Frische und Energie bringen sie nun neue Werte auch in die Phantasieschöpfungen. Deutschland selbst freilich, die politische Vormacht des Nordens, geriet mehr und mehr in so wirre und trostlose Zustände, daß die Musen hastig auswanderten. Aber das starke Geschlecht der Niederländer, die sich aus dem Verband des Heiligen Römischen Reiches tatsächlich längst losgelöst hatten, trat in die Lücke. Und mit dem protestantischen Holland geht Flandern, das der alten Kirche treu blieb, Hand in Hand. Hier in Flandern war einst im 15. Jahrhundert der Ruhm der nordischen Kunst durch die Eyck und ihre Schule geboren worden, und wir haben früher gesehen, wieviel Anregung und Auffrischung Italien den vlämischen Meistern verdankte. Das 16. Jahrhundert aber hatte den Ruf der italienischen Kunst so felsenfest gegründet und die Maler von Brüssel und Gent so gebieterisch nach dem Süden gezogen, daß von einer weiteren Entwicklung der flandrischen Schule keine Rede war. Erst jetzt, da in Italien die große Ermüdung eintrat, ward der alte

Peter Paul Rubens, Löwenjagd. München, Alte Pinakothek

Faden wieder aufgenommen und fortgesponnen. Nicht mit denselben Mitteln wie im 15. Jahrhundert, sondern eben durch eine Vermischung der einheimischen und der fremden Art. Die geographische Lage Flanderns, die dem Lande an der Grenze zwischen der germanischen und der romanischen Rasse seinen Platz anweist, führte schon von selbst dahin, daß der Zusammenhang mit dem Süden nicht aufgehoben wurde. Die Gleichheit des religiösen Bekenntnisses und des kirchlichen Lebens kommt als ein weiteres Verbindungselement hinzu. Der große Rhythmus und die festliche Heiterkeit des italienischen Lebens, die den Holländern stets fremd blieben, stießen bei den Vlamen auf verwandte Seelen, und die herrliche Gestalt des Hauptmeisters dieser neu hervortretenden Künstlergruppe: Peter Paul Rubens (1577—1640), beweist deutlich genug, wie eng die Verbindung sich gestaltete.

Rubens ist noch ganz aus dem Holz der Renaissance geschnitzt, ein Mann der großen Welt, der mit Fürsten und Königen verkehrt, der nicht nur als Maler, sondern als Bürger und Staatsmann eine Rolle spielt, eine glänzende Erscheinung, die selbst wie ein kleiner Souverän in Antwerpen Hof hält, sich einen Palast erbaut, der das Staunen der Zeitgenossen ist, und in seinem pompösen Garten einen Pavillon errichten läßt, um seine Sammlungen antiker Bildwerke aufzustellen. Ein Weitgereister von internationaler Bildung, der aus allen Quellen des Jahrhunderts seine geistige und künstlerische Nahrung zieht, eine Persönlichkeit von bezaubernder Schönheit und Eleganz, von südlichem Lebensdurst und Lebenswillen, ein Mann der Kraft und der kühnen Pläne, noch durchaus von der Art der uomini universali. Seine Kunst

Peter Paul Rubens, Kreuzabnahme. Antwerpen, Kathedrale

bedeutet festlichen Klang und stürmisches Leben, eine mächtige Steigerung der kleinen Welt des Alltags und, ganz im Sinne der Renaissance, eine Verschmelzung sinnlichfrohen Heidentums mit der schwelgerischen Pracht des Jesuitenstils. Ein Rausch von Farben blendet und entzückt das Auge. Starke Helden und üppige weibliche Schönheiten, geschaffen zum unbekümmerten Liebesgenuß und zur Erzeugung eines muskulösen Geschlechts, treten auf und drängen sich über Rubens' riesige Bildflächen. Alles ist reife Fülle, Sommerstimmung, ein Quellen von Kraft und Gesundheit, der jubelnde Übermut einer unbändigen Genußfreudigkeit, durch den der schwere Klang der Kirchenglocken festlich hindurchläutet. Eine weltliche Kunst, und eine Kunst der Öffentlichkeit und Allgemeinheit, die sich an die Menge des Volkes, nicht nur an eine erlesene Schar aristokratischer Kenner wendet, weitab zugleich von der strengen Askese der Spanier wie von der sinnierenden Intimität der Holländer, eine Kunst der großen Geste, der pathetischen Gebärde, der lauten, überzeugenden Rhetorik, wie geschaffen zum Schmuck von Palästen und Kathedralen; eine Malerei, die nur in einem reichen Lande, in einer blühenden Handelsstadt gedeihen konnte, deren kühne Gedanken und Unternehmungen den Weltball umspannten. Antwerpen ist die Stadt des Rubens, wo sein Vater

Peter Paul Rubens, Helene Fourment, zweite Gattin des Künstlers
München, Alte Pinakothek

zum Protestantismus übertrat und vor der spanischen Gewaltherrschaft nach Köln fliehen mußte. Aber weder in Antwerpen noch in Köln, die sich früher um die Ehre stritten, des Rubens Vaterstadt zu sein, hat seine Wiege gestanden, sondern in dem kleinen rheinischen Städtchen Siegen, in das der Vater, selbst ein unruhiger Geist und ein Herr der großen Welt, in dem seine adlige Klientin Anna von Sachsen nicht nur den juristischen Sachverwalter, sondern auch den Mann schätzte, verschlagen ward. Ein Jahr später freilich übersiedelte die Familie wieder nach Köln, und ein Dezennium darauf (1588) zog nach des Vaters Tode seine tapfere Witwe nach Antwerpen zurück, das nun der Schauplatz von Peter Pauls Leben und Taten wird. Er genießt eine sorgfältige gelehrte Erziehung und zugleich künstlerischen Unterricht, bei dem vor allem Adam van Noort (1562—1641) sein Lehrer wird. Der Dreiundzwanzigjährige aber unternimmt seine Künstlerbildungsfahrt nach Italien, wo er acht Jahre lang im Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua studiert, arbeitet und auf diplomatische Sendungen auszieht. Er kommt nach Genua, nach Venedig, nach Rom, das ihn besonders fesselt, und er unternimmt sogar als Gesandter seines Herrn eine Reise nach Spanien. Was rings von künstlerischen Großtaten der Vergangenheit zu studieren war, sog er mit gierigem Auge ein. Von Mantegna bis zu Caravaggio und den Carracci haben ihm alle

Maler der Renaissance ihre Geheimnisse ins Ohr geflüstert. Und doch blieb er ein Eigener, der mit einer wunderbaren Souveränität die Anregungen aufnahm, ohne sich zu verlieren. Sein Formen- und Farbensinn ist in dieser Frühzeit noch nicht zur vollen Freiheit entwickelt, noch fallen bräunliche Töne, graubräunliche Schatten auf, noch ist in seiner Aktmalerei eine gewisse Zurückhaltung, die noch nichts von den schwellenden Muskeln und der Fleischfreude der späteren Epoche weiß; aber schon kündigt sich in der königlichen Sicherheit der Pinselführung der werdende Meister an. Als ein Künstler von persönlichstem Stil kehrt er 1608 nach Antwerpen zurück. Das Doppelbildnis, das ihn bald mit seiner ersten Frau Isabella Brandt in der Laube seines Gartens zärtlich vereinigt zeigt, gibt uns eine Vorstellung von der glücklichen, gesicherten Existenz, auf deren Grundlage nun die Werke der Reifezeit erwuchsen.

Die Freude am Porträt hat Rubens niemals verlassen; er bewährt sich darin als ein echter Niederländer, der seine glänzenden malerischen Mittel gern in den Dienst des Menschenstudiums stellt. Immer wieder hat er, die ihm nahe standen, im Bilde verewigt, seine Gattin, seine Brüder, seine Kinder und vor allem das schöne junge Geschöpf, das er, vier Jahre nach dem Tode Isabellas (1626), als Dreiundfünfzigjähriger in sein Haus führte: Helene Fourment, deren Anmut und Jugend dem Alternden einen neuen Lebens- und Kunstfrühling brachte, wie sie ihm in dem Jahrzehnt ihres Zusammenlebens noch fünf Kinder gebar. Ihre Schönheit zu feiern, ward der Künstler und Gatte nicht müde, und der freie Geist der Zeit legte ihm in der Offenherzigkeit, mit der er die Herrlichkeit ihrer blühenden Gestalt pries, keine Schranken auf. Sie begegnet uns neben Rubens in dem vom Glück verklärten Familienbilde (Paris, Galerie Rothschild), wo sie einen Knaben am Gängelbande hält, sie tritt als Badende auf, deren wundervolle Glieder ein Pelzmantel schmeichelnd umhüllt, sie sitzt als Heilige Cäcilie mit verklärtem Antlitz am Flügel, während die Klänge der Musik in den koloristischen Akkorden ihres Gewandes aus zartgrünen und orangefarbenen Stoffen gleichsam sichtbar werden; sie erscheint in königlicher Nacktheit als Venus oder Andromeda oder als ein anderes Mitglied des göttlich-mythologischen Hofstaates, den Rubens oft beschworen hat. Die Erzählungen der antiken Dichter werden durch ihn in eine üppige Welt von bacchischem Geist verlegt, in der alles von Sinnenfreude strahlt und strotzt. „In der Heroenzeit, da Götter und Göttinnen liebten, folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier“, dies Goethesche Distichon könnte man als Motto über die antiken Szenen des Rubens setzen, in der selbst die Kinder, die mit Nymphen und Satyrn umhertollen oder schwere Früchtekränze mit drallen Ärmchen tragen und schleppen, von dionysischem Stamme sind. Für die Festsäle stattlicher Patrizierhäuser komponierte Rubens aus ähnlichen Gestalten jene sagenhaften Gruppen, in denen er den Reichtum des Antwerpener Welthandels allegorisch faßte. Die Löwen und Tiger und fremdartigen Tiere, die dabei auftreten, hat er mit besonderer Liebe behandelt, und die Jagdszenen,

Löwenkämpfe (München, Pinakothek), Pferdestücke haben seine leidenschaftliche Phantasie immer aufs neue beschäftigt. Die rauschende Fülle der Farben und der Körper, die erregten Gebärden und die Empfindungen, die hier ihren Niederschlag fanden, beherrschen nicht minder seine großen religiösen Gemälde: die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Antwerpen, den Flügelaltar mit dem ungläubigen Thomas (im Museum ebendort), seine prunkvollen Darstellungen der Anbetung der Könige, der Kreuzigung Petri (für die Peterskirche zu Köln) oder des Ildefonso-Altars in Wien, wo die Madonna vor dem Heiligen, der sie verteidigte, aus lichten Höhen herniedersteigt, um ihm ein prächtiges Meßgewand aus himmlischem Stoffe zu überreichen. Mit unvergleichlicher Fruchtbarkeit hat Rubens Bild auf Bild geschaffen, in der späteren Zeit freilich dabei immer mehr die Unterstützung seiner Schüler und Gehilfen benutzt, doch niemals ohne vor dem Abschluß selbst die letzte Hand an die umfangreichen Gemälde zu legen. Nur mit solcher Hilfe konnte es ihm gelingen, in kurzer Frist einen Riesenauftrag auszuführen, wie den der Königin von Frankreich, Maria von Medici, die für den Luxembourg-Palast ihr eigenes und ihres verstorbenen Gatten König Heinrichs IV. Leben in einer langen Reihe pomphafter allegorisch-poetischer Schilderungen dargestellt sehen wollte (heute im Louvre). Oder jene andere Aufgabe, die neue Jesuitenkirche Antwerpens mit einer stattlichen Anzahl von Gemälden zu schmücken, die später fast alle von einer Feuersbrunst zerstört wurden. Selbst Rubens' Landschaften geben Zeugnis von der heroischen Leidenschaftlichkeit seines Temperaments, wenn er phantastische Szenerien vor unseren Augen sich öffnen läßt,

Anthonis van Dyck, Die Beweinung Christi
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

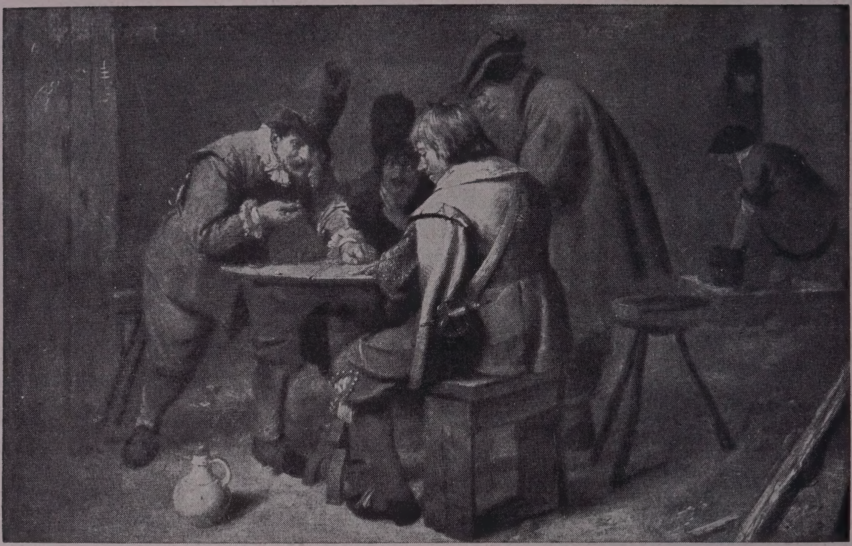
Anthonis van Dyck, Marie Louise von Tassis
Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie

auf denen Schlösser und Burgen romantische Felsenklippen krönen, während durch finstere Wolkengebilde ein breiter Lichtstrom von oben herabdringt. Es gibt keine Schwierigkeit für ihn, im Porträt, das eine intimere Betrachtung erfordert, die Farben sorgfältig miteinander zu verbinden, im großen Wandgemälde breite, auf Fern- und Massenwirkunger berechnete Striche, in schnell erfaßten Abbildern des Lebens einen frischen, fast impressionistischen Vortrag anzuwenden. Für Rubens' fabelhafte Beherrschung des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen geben die stürmischen Bilder vom Engelsturz und von den Schrecken des Jüngsten Gerichts den besten Beweis.

Die ganze Welt seiner Zeitgenossen umfaßt diese strahlende Kunst mit gleicher Kraft und selbstverständlicher Leichtigkeit des Schaffens. Wie wenig jedoch die Auffassung berechtigt ist, die einen großen Teil seines Lebenswerkes gern der Arbeit seiner Schüler zuschreiben wollte, ergibt sich daraus, daß kein einziger unter ihnen nach dem Tode des Meisters so weiter zu schaffen vermochte, daß man seine Werke mit denen Rubens' selbst verwechseln könnte. Nur ein einziger aus dem Kreise seiner Gehilfen wuchs zu selbständigem Ruhm auf: Anthonis van Dyck (1599—1641). Er ist ein Fortsetzer und Ergänzer seines Meisters, in dessen Werkstatt er früh eintrat, und von dessen Art und Auffassung er sich entscheidende Züge aneignete. Aber er tritt neben die blendende Kraftnatur des Rubens als ein feiner und zarter organisiertes Wesen von mehr aristokratischer Struktur. Wohl stehen van Dycks religiöse Szenen, wie die Verspottung Christi und die Ausgießung des Heiligen Geistes (im Berliner Museum) und namentlich seine vielfach wiederholte Darstellung der Grablegung, Rubens nahe. Aber sie haben eine mehr gedämpfte Farbensprache, einen blasseren Ton im Fleisch und eine weichere, zu träumerischen Linien

Anthonis van Dyck, König Karl I. von England
Paris, Louvre

neigende Art der Komposition. Rubens ist gewiß niemals plebejisch, aber derb und fest zupackend; van Dyck ist immer sanft und elegant. So ist er auch von Hause aus zum Porträtisten der vornehmen Gesellschaft geschaffen, ein Amt, in dem er ein Ergänzer seines Meisters wurde, weil die Natur ihn mehr zum objektiven Erfassen und Wiedergeben des Gesehenen befähigte als zur selbstherrlich-phantastischen Umdichtung der äußeren und inneren Welt. Den Maßstab Rubens' darf man auf den jüngeren Künstler nicht anwenden, dessen Genie sich in engeren Grenzen bewegte. Aber in dieser Beschränkung ist er unvergleichlich. Seine Porträte leisten, zumal in der ersten Epoche, das Äußerste an objektiver Darstellung der großen Herren und Frauen, die ihm saßen. Die Künstler und Bürgerlichen, die er damals malte, dann die herrlichen Bildnisse aus der Zeit seiner italienischen Studienfahrt, namentlich von seinem Aufenthalt in Genua, stellen eine Sammlung wunderbar erfaßter und mit glänzender Technik bewältigter Köpfe dar. Was er bei Rubens gelernt hatte, verbindet sich hier mit dem Ertrag seiner italienischen Studien, die ihn namentlich in begeisterter Verehrung zu Tizian führten. Ein leuchtender Glanz der Farben und ein breiter Vortrag zeichnen diese Werke aus, mit denen die Bildnisse der späteren Zeit, da van Dyck (1632) nach London übersiedelte und zum Hofmaler des unglücklichen Königs Karl I. wurde, keinen Vergleich aushalten. Wie Holbein im 16. Jahrhundert, so hat van Dyck im 17. die Kunst des Britenlandes beherrscht, und er hat mit den zahllosen Bildnissen des Königs selbst, seiner Kinder, der Kavaliere und Frauen des englischen Hofstaates auch auf das folgende Jahrhundert noch maßgebenden Einfluß ausgeübt. Die großen Porträtisten der Rokokozeit sind undenkbar ohne die Vorarbeit van Dycks. Und sein Porträtarrangement, das bei ihm selbst



Adriaen Brouwer, Soldaten beim Würfelspiel. München, Alte Pinakothek

schon formelhaft zu werden begann: der Dargestellte steht meist in einem Saal mit offenem Ausblick oder auf einer Terrasse, während der Hintergrund so geteilt ist, daß ihn zur Hälfte ein schwerer, drapierter Vorhang ausfüllt, während auf der anderen Seite das Auge in eine freie Landschaft schweift — dies Arrangement hat bis an die Schwelle unserer Zeit gewirkt, hat namentlich die offizielle und höfische Porträtkunst beeinflußt, ja es ist sogar noch in den Verirrungen der Photographen erkennbar, die ihre Leute mit pompösen Versatzstücken und Prospekten umgaben, bis die Reform des Lichtbildes diesem Unfug ein Ende machte. Die aristokratische Vornehmheit und Eleganz ist in den englischen Bildern van Dycks oft einer äußerlichen und nichtssagenden Zierlichkeit gewichen. Die Fülle der Aufträge verführte ihn zur Schablone, und von der prachtvollen Individualisierung jener ersten Periode ist nun kaum mehr die Rede. Trotzdem wäre es gefährlich, die großen Qualitäten der van Dyckschen Porträtmalerei auch in der späteren Epoche zu unterschätzen. Er steht auch in diesem letzten Jahrzehnt seines früh verrauschten Lebens vor uns als der erste Repräsentant jener großen Porträtistengilde, deren Vertreter der herrschenden Gesellschaft eines ganzen Jahrhunderts ihr Denkmal setzten und, über das Künstlerische hinausgehend, zum Brennspiegel einer ganzen Kultur wurden.

Doch van Dyck ist nicht der einzige vlämische Maler von Bedeutung, bei dem wir einen Abglanz des Rubensschen Lichtes sehen. Wie Rubens zum Mittelpunkt des ganzen Antwerpener Kunstbetriebes ward, wie er eine ganze Schule von Kupferstechern heranbildete, die seine Gemälde unter seiner Aufsicht reproduzierten, so weist der größte flandrische Tiermaler: Franz Snyders (1579—1657), den deutlichen Einfluß des Meisters auf, der ihn zu

David Teniers, Versuchung des heiligen Antonius. Dresden, Gemäldegalerie

seinen dramatisch belebten Jagdszenen anfeuerte; so zeigt Jacob Jordaens (1593—1678), wie Rubens ein Schüler des Adam van Noort, in Porträten und kirchlichen Bildern, in Mythologien und Allegorien und namentlich in seinen üppigen Gruppen schmausender und zechender Personen, wie sich Rubenssche Kraft in volkstümlich-plebejische Derbheit wandeln konnte. Bei Jordaens sind wir wieder auf echt niederländischem Boden, dessen Gestalten nur wenig mehr von dem Glanz und dem Adel Rubens' und van Dycks empfangen haben. Der angeborene Hang des germanischen Volksstamms zu realistischen Darstellungen bricht auch unter der Herrschaft der beiden Gewaltigen, die den großen Stil und die idealisierende Steigerung der Italiener in ihrem Vaterlande einbürgerten, wieder durch. Nur die farbige Schulung, welche die vlämische Malerei durch diesen Import durchgemacht hat, bleibt ihr auch dann erhalten, wenn sie nun ganz ins Volksleben herabsteigt und, in den Werken des Adriaen Brouwer (ca. 1605—1638) und David Teniers' d. J. (1610—1690), ebenso wie die gleichzeitigen Holländer das Land und das Treiben der Bauern schildert. Brouwer und Teniers sind die Meister der Wirtshausszenen und Dorffeste, der Tanzböden und dörflichen Gelage, der Raufereien und der Kartenspiele. Mit unerschrockenem Realismus malen sie die tölpelhaften Leute vom Lande, an denen sich ihr städtisches Auge belustigt, ihre plumpen Gesichter und Gebärden, ihre groben Züge und Kleider, ihre ungebändigte Trinklust und ihre niedere Minne. Der Humor dieser Szenen wächst gelegentlich in die Karikatur hinein, besonders bei Brouwer, der in

Haarlem ein Schüler des Frans Hals war und wie sein Meister als liederlicher, trinkfroher Kumpan durch die beglaubigte und unbeglaubigte Erzählung der Kunstgeschichte geht. Von einem lebhaften und reichen Kolorit seiner Frühzeit können wir bei ihm deutlich einen Übergang zu einer Tonmalerei verfolgen, die auf Haarlem und Hals zurückweist, zu hellbraunen Untermalungen, aus denen sich die Gestalten, breit und sicher hingesetzt, im Helldunkel herausheben, in prachtvoll vertriebenem und verschmolzenem Kolorit. Teniers' Farbensprache ist zarter und heller. Seine Bauernstücke wie seine zahlreichen Malereien aus anderen Gebieten, in denen er Kaufleute und Köche, Gelehrte und wundersame Heilige inmitten von Töpfen, Retorten, Hauskram aller Art und spukhaft phantastischem Zauber zeigt, vor allem aber die feinen Landschaften, in denen er seinem sonst wenig bekannten gleichnamigen Vater David Teniers d. Ä. folgt, sind charakterisiert durch einen behutsam aufgetragenen silbrigen, hellen Ton und eine lichte Farbenskala. Wie vorher Rubens in Antwerpen, hat Teniers von Brüssel aus die Kunst seines Vaterlandes zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrscht. Aber er erlebte schon den Niedergang der vlämischen Malerei, deren Kraft enger begrenzt und früher erschöpft war als die der stammverwandten Holländer.

Die große Scheidung, die sich durch die religiöse Bewegung des 16. Jahrhunderts in Europa vollzog und die germanischen Völker des Nordens von den romanischen des Südens durch eine scharfe Grenzlinie trennte, hat in der Kunst durch den Gegensatz der holländischen Kunst zu der vlämischen ihren klassischen Ausdruck erfahren. In den flandrischen Niederlanden bemerkten wir allenthalben die enge Verbindung mit Italien. In Holland aber vollzieht sich nun die entscheidende Wendung von der Kunst der Renaissance zu der der modernen Zeit. Das protestantische und kalvinistische Bekenntnis der Bewohner bewirkt, daß an Stelle der pompösen Kirchen- und Heiligenmalerei des vlämischen Südens hier ein inniges Durchdringen und Verarbeiten der Stoffe tritt, welche die Patriarchenhistorie des Alten Testaments und die Passionsgeschichte Christi darbieten. Und wie in der religiösen Malerei, so ist im ganzen Umkreise der holländischen Kunst nun alles auf das Intime gestellt. Das Porträt rückt an die erste Stelle auf. Die Landschaft, nicht nach großartigen italienisierenden Gesetzen entwickelt, sondern der bescheidenen und schlichten Schönheit des Landes folgend, ringt sich zum ersten Male zu voller Geltung durch. Schilderungen der Häuslichkeit bei hoch und niedrig, des Familienlebens und des Treibens der Bauern werden beliebt. Und die malerische Technik, die unter Rubens gelernt hatte, Fanfaren und Posaunen erklingen zu lassen, bewegt sich gleichsam auf den Bahnen der Kammermusik. Nicht die rauschenden Klänge eines stolzen Kolorismus herrschen, sondern die Wunder des Lichts, das in das Halbdunkel behäbiger holländischer Stuben fällt und hier mit dem Schatten den Kampf aufnimmt. Keine äußerliche und großartige Repräsentationskunst schreitet vor uns daher, sondern eine Hauskunst,

Frans Hals, Die Vorsteherinnen des Altweiberhospitals. Haarlem, Frans-Hals-Museum

die sich mehr an den einzelnen als an die Menge wendet. Ein tapferes, überzeugungstreues Geschlecht, das sich in schweren Kämpfen mit den spanischen Machthabern seine Freiheit errungen, zugleich einen Platz im Welthandel erobert hatte und so zu solidem Wohlstand aufgestiegen war, will seine sauberen Häuser zieren, seine wissenschaftliche, gewerbliche und soziale Tätigkeit feiern, das Antlitz seiner Angehörigen den Nachfahren erhalten. Eine ganze Reihe von Einzelstädten: Amsterdam und Leyden, Delft und Haarlem und Utrecht, entwickeln blühende Lokalschulen, die im Wettbewerb um die höchste Geltung ringen, und unter denen zuerst Haarlem und Leyden, später Amsterdam an die erste Stelle rücken. Das Bildnis wird die rechte Domäne der holländischen Malerei. Schon am Ende des 16. Jahrhunderts haben es die Künstler im Porträt sehr weit gebracht, indem eine anfänglich etwas trockene und harte Manier bald überwunden wird. Und neben das Einzelbild tritt bald das Gruppenporträt: die Mitglieder der Schützengesellschaften (der holländischen Kriegervereine) lassen sich bei ihren jährlichen Festen und Banketten malen, um mit diesen großen Tafeln ihre Gildenhäuser (Doelen, daher die Bilder Doelenstücke genannt) zu zieren, die Vorstände der Zünfte und Korporationen, der Wohltätigkeitsstiftungen und Spitäler (Regenten, wonach die Gemälde wiederum als Regentenstücke bezeichnet werden) gruppieren sich würdig um ihre Amtstische, von ihren Dienern geleitet, die Familien treten auf, die Ehepaare mit ihrer stattlichen Kinderschar, denen sich Knechte und Mägde zugesellen, die wissenschaftlichen Vereinigungen, namentlich die Mitglieder der medizinischen Fakultät zu Amsterdam, sammeln sich um ihre Lehrer, die an der Leiche

Frans Hals, Der Narr. Amsterdam, Rijksmuseum

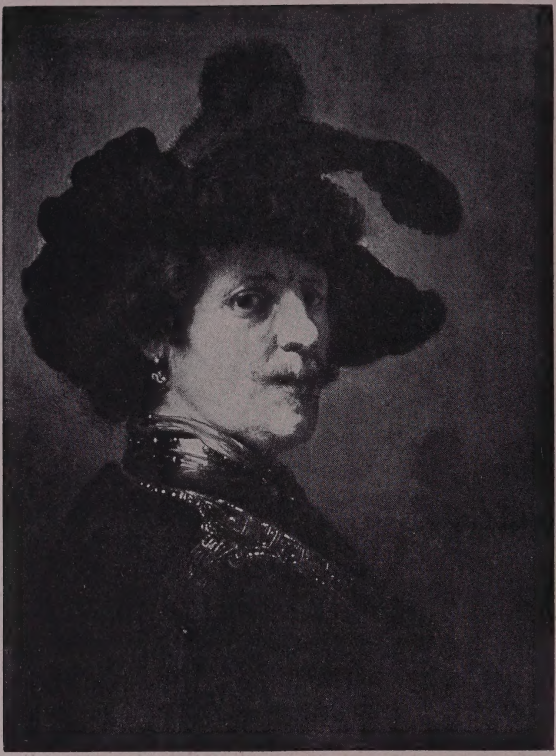
anatomische Vorlesungen halten. Ein bürgerliches Volk will sich in dem Spiegel der Kunst erblicken — die erste bürgerliche Gesellschaft, die in der Kunstgeschichte eine Rolle spielt und, die aristokratischen Jahrhunderte der Renaissance ablösend, auch darin die moderne Zeit eröffnet.

Auch der große Meister, der an der Spitze dieser glorreichsten Epoche der holländischen Kunst steht: Frans Hals (um 1580—1666), ist vor allem Porträtmaler. Der fröhliche Künstler, der das Leben gern in vollen Zügen schlürfte und diese Leidenschaft mit einem Ende in Armut und Schulden büßte, ist der Gegenwart vor allem bekannt als der Schilderer lustiger Zechbrüder und Kumpane, saftiger Kneipen- und Gesangsszenen, derber Volksgestalten und draller, leichtlebiger Frauen, die er in einer souveränen Technik mit

Pieter Lastman, David im Tempel. Braunschweig, Gemälde-Galerie

breiten Pinselhieben in einer von fern den modernen Impressionismus einläutenden Sprache auf die Leinwand warf. Wichtiger aber sind seine Bildnisse, in denen er mit einer wunderbaren Kraft des charakteristischen Erfassens die Köpfe seiner Zeitgenossen, die stolzen und selbstbewußten Gestalten der Schützenbrüder, die Patriziergruppen der Gilden- und Stiftsvorstände malte. Das Museum in Haarlem enthält die königliche Reihe dieser Gruppenbilder, die in den betagten Bürgerfrauen vom Vorstand des Altweiberhauses enden und zugleich ihren künstlerischen Höhepunkt finden. Nicht nur durch jene breite Vortragsart steht Frans Hals der impressionistischen Zeit nahe, sondern noch mehr durch die Wahl seiner entscheidenden Farben. So gern auch er der Freude am Helldunkel folgte, namentlich in der späteren Zeit, da des jungen Rembrandt Kunst auf ihn zurückwirkte, so ist er doch in den Werken seiner Hauptepoche am liebsten einer kühlen Tonskala gefolgt, in der die Farben Grau, Blau und Gelb die Hauptrolle agieren. Er grüßt mit diesen für seine Zeit ungewöhnlichen Farbenakkorden, mit dem neutralen Graubraun des Hintergrundes, mit den farbig durchleuchteten Schatten, mit der Lebendigkeit und Bewegtheit seiner Gestalten, die sich aus der Atmosphäre der umgebenden Luftschicht greifbar herausheben, von fern die Gemälde des Velazquez und weiterhin die ersten Bilder der modernen französischen Impressionisten.

Der Farbenanschauung und Vortragstechnik unserer Zeit steht unter den nordischen Malern des 17. Jahrhunderts niemand so nahe wie Frans Hals. Auch Rembrandt nicht, dessen Ruhm den des Meisters von Haarlem weit



Rembrandt, Selbstporträt
Haag, Mauritshuis

überstrahlt. Und doch ist uns Rembrandt vor allem der Repräsentant der holländischen Kunst jener Epoche, und er ist uns viel mehr als das: er steht vor uns als die gewaltigste künstlerische Persönlichkeit, welche die germanische Rasse und der protestantische Geist jemals hervorgebracht haben, als eine Summe gleichsam alles dessen, was wir überhaupt von der Kunst erwarten, als ein Schöpfer, in dessen Werken die tiefe Sehnsucht Gestalt gewinnt, mit den höchsten und feinsten Mitteln des rein malerischen Ausdrucks die umgebende Welt zu deuten und zugleich die heimlichsten Schwingungen unserer Seele auszudrücken, die Fülle der tausendfältigen Empfindungen sichtbar zu machen, die unser Ich beim Zusammenstoß mit der Welt in sich spürt, das Malerische der Farbenkunst zusammenfallen zu lassen mit den Offenbarungen des innersten Gefühls. Wenn wir Rembrandts Helldunkelbilder sehen, so wissen wir wohl, daß er hier ein technisches Kunstmittel zur höchsten Ausdrucksfähigkeit brachte, um das sich sein ganzes Jahrhundert mühte, daß die Kontraste von Licht- und Schattenmassen für ihn der Ausgangspunkt waren; aber diese Gemälde wachsen über solche technischen Qualitäten weit hinaus und scheinen uns fast wie Symbole für den Kampf zwischen den Urgewalten des Lichts und der Finsternis, die unser Leben beherrschen, zwischen unsern tierischen Instinkten und dem göttlichen Licht, das in dies Triebleben aus einer unbegriffenen Sphäre hineinfällt. Rembrandt Harmensz van Rijn, der 1606 als ein Müllerssohn in Leyden geboren war, und der schon von seinem ersten Lehrer Pieter Lastman in Amsterdam, einem Schüler Caravaggios, das Rezept der Schatten- und Lichtmalerei übernommen hatte, wie seine frühesten bekannten Gemälde vom Jahre 1627 (Paulus im Gefängnis, im Stuttgarter Museum) beweisen, trat, als er 1631 zu dauerndem Aufenthalt nach Amsterdam übersiedelte, zunächst

Rembrandt, Die Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung

Rembrandt, Der Segen Jakobs. Kassel, Gemälde-Galerie

hauptsächlich als ein Porträtmaler auf, der den alteingesessenen Beherrschern dieses Faches in der Hauptstadt, vor allem dem tüchtigen Thomas de Keijser (1596—1667), bald energische Konkurrenz machte. Sein erstes Hauptbild: die Anatomie des Doktor Tulp (1631), zeigte, wie er seine Vorgänger zu übertrumpfen wußte, indem er an Stelle der steifen Reihenbilder der früheren Zeit einen lebhaft bewegten Vorgang setzte, bei dem sich die gespannt aufmerkenden Schüler um ihren medizinischen Lehrer in einer kunstvoll aufgebauten Gruppe sammeln. Der junge Meister steigt rasch zu hohem Kunst- und Lebensglück auf, nachdem er die Hand einer reizenden Patriziertochter, der holden Saskia von Uylenborg, gewinnt, deren Schönheit im Bilde zu feiern er nicht müde wird. Da reißt ihn, im Jahre 1642, ein doppelter Schicksalsschlag von der Höhe herab. Der Tod raubt ihm die Gattin, nachdem sie ihm in dem blassen Knaben Titus einen Sohn geschenkt, und das Werk, in dem er sein höchstes Können niederlegte: die „Nachtwache", wird von seinen Landsleuten verkannt und abgelehnt. Rembrandt hatte in diesem Gemälde, dessen Thema der Auszug der Cloveniers-Doelen war, und dessen weltbekannter Name dadurch entstanden ist, daß das Werk verschollen war und bei seiner Wiederauffindung das Motiv nicht erkannt wurde, — er hatte hier die landläufige Schablone der Schützenbilder ebenso zu umgehen und in eine freie Kunstsprache zu übertragen gesucht, wie er es vorher in seiner Anatomie

Rembrandt, Saskia. Handzeichnung. Berlin

gehalten hatte. Aus einem alltäglichen Auftritt machte er ein Lichtwunder, indem er die Gestalten aus einem dunklen Torweg ins helle Licht des Tages treten ließ und die ganze vielköpfige Schar in bewegte Gruppen auflöste, die sich aus der Helle immer mehr ins Dunkle zurückziehen. Dies zu begreifen, war seine Zeit nicht reif, und statt der königlichen Ehren, die das Bild verdiente, und die ihm nach Jahrhunderten zuteil wurden, da ihm die Holländer im Amsterdamer Reichsmuseum seinen Platz in einem besonders angebauten Ehrensaal anwiesen, gab es Tadel und Widerwärtigkeiten.

Nun zieht sich der Meister immer mehr auf sich selbst zurück, und es entsteht die große Reihe seiner wunderbaren Darstellungen aus dem Alten Testament, in denen er die Gestalten und Innenräume, die er im Amsterdamer Judenviertel fand, zu unvergleichlichen bürgerlich-religiösen Dichtungen emporhob. Die Farben, bisher vom Licht fast aufgesogen, beginnen in üppiger, schwelgerischer Schönheit zu leuchten und zu glühen. Zugleich tritt die Landschaft bestimmend in sein Werk ein, und Rembrandt entdeckt den Zauber der Einfachheit in der holländischen Ebene. Was er mit dem Pinsel malt, begleitet seine Radiernadel, die er früh schon üben gelernt hatte, und die in Bildnissen und Studien, in landschaftlichen Szenerien und in religiösen Darstellungen (unter ihnen am berühmtesten das „Hundertguldenblatt", die Heilung der Kranken durch Christus) alle malerischen Zauber entfaltet, welche die Malerradierung seitdem dem älteren, härteren Kupferstich überlegen gemacht haben. Aber die Zeit seiner äußeren Erfolge war vorüber, und immer tiefer geriet der sorglos arbeitende Mann, der sein Haus in der Joedenbreestraat zu einem kleinen Museum voll seltener Gemälde und kostbarer Geräte umgestaltet hatte, um sich an der Schönheit alter Kunst, an den Farben fremder Stoffe, an dem Lichtgefunkel blitzender Waffen und Geschmeide zu erfreuen, in finanzielle Bedrängnis. Das Jahr 1655 brachte die Katastrophe: den Bankerott, aus

Rembrandt, Ausschnitt aus der Anatomie. Haag, Mauritshuis

dessen Trümmern ihn nur die Energie seiner zweiten Lebensgefährtin Hendrikje Stoffels und seines Sohnes rettete. Doch die Tücke des Lebens kann seine Kunst nicht brechen. In eben jenem Jahre des Zusammenbruchs malt er, ganz von der Freude und der Gier zur Farbe erfüllt, ein Bild von so origineller und stürmischer Kraft wie den geschlachteten Ochsen des Louvre, malt er, unberührt von der Bosheit der Welt, den Segen Jakobs der Kasseler Galerie, dies Hohelied der Menschengüte und zartesten Verwandtenliebe. Nur einmal noch erhält er einen größeren Auftrag, den ihm einer seiner jüngeren Freunde verschafft: die Vorsteher der Amsterdamer Tuchmacherzunft zu malen. Es sind die „Staalmeesters" (1661), bei denen er nun keine eigenwillige Anordnung versuchte, die er aber durch die ungebrochene Reife und Hoheit seiner Malerei adelte. Die Bilder der folgenden Jahre zeigen am stärksten den Reflex der Schicksale, die Rembrandt erlebt hatte: die Farbe wird trüber und düsterer, der Jubel seines glühenden Rot- und seines schimmernden Goldtons ist verhallt. Bis dann in den allerletzten Jahren vor seinem Tode (1669) noch einmal die ganze Kraft und Herrlichkeit seines Kolorismus aufleuchtet, wie in den Bildern, auf denen der junge David dem düstern Saul zur Harfe spielt (Haag, Mauritshuis) oder der verlorene Sohn schluchzend seinem Vater zu Füßen stürzt (St. Petersburg, Eremitage), als wolle der Meister selbst sein Heimkehren zum Weltvater nach trauervoller Erdenlaufbahn symbolisieren. Die Tragödie seines Lebens hat Rembrandt selbst am erschütterndsten illustriert durch die lange Reihe seiner Selbstporträte, die ihn erst als schmucken bartlosen

Jüngling in Leyden zeigen, ihn dann als den glücklichen Freier und Gatten der Saskia vorführen, der sich mit Federbarett und gesticktem Wams, mit ritterlichem Rüstungsschmuck und Kavaliersdegen herausputzt und die Barttracht, fast stutzerhaft, von Jahr zu Jahr ändert, die uns weiter den ernsten Mann aus der Zeit der Enttäuschung kennen lehren und schließlich den früh gealterten Greis spiegeln, in dessen Züge Weltverachtung und tiefste Resignation, Menschenhaß und ungebeugter innerer Stolz sich erschütternd eingeprägt haben. Bis in die letzten Jahre, die der einst Verschwenderische in bitterster Not dahinlebte, steigert sich die Kraft und Gewalt seiner Malerei, seine Pinselführung wird immer unbekümmerter und kühner. Immer mehr schwindet das Detail. Alles strebt einem großen, das Thema in seinen letzten Tiefen erschöpfenden Ausdruck zu. Immer klarer erkennen wir, daß hier nicht nur einer der größten Maler, sondern zugleich einer der größten Menschenkenner und Psychologen, einer der schärfsten Denker vor uns steht. Unbegreiflich will es uns heute scheinen, daß Rembrandts Ruhm in dem Jahrhundert nach seinem Tode verblassen konnte. Die zierlichen und geleckten Modemaler des 18. Jahrhunderts verdrängten ihn fast völlig, nur wenige kluge Kenner und Mäzene, wie die Kurfürsten von Sachsen und Hessen und die Kaiserin Katharina von Rußland, wußten den Wert seiner Werke zu schätzen, wodurch die Galerien von Dresden, Kassel und Petersburg neben den holländischen Museen zu den wichtigsten Stapelplätzen Rembrandtscher Gemälde wurden. Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts, da die italienische Hochrenaissance als die glorreichste Epoche der Kunst galt, mußte Rembrandt hinter Raffael zurückstehen, und dem französischen Romantiker Delacroix erschien es noch fast als ein Sakrileg, die Behauptung auszusprechen, man werde einst Rembrandt über den Maler von Urbino stellen. Die jüngste Zeit hat ihm recht gegeben, wir Heutigen sehen das Letzte und Höchste, was uns die Malerei zu geben vermag, in Rembrandts Schöpfungen niedergelegt.

Die Spuren der beiden Großmeister finden wir allenthalben in den Werken der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Aber der Reichtum an Talenten, die sich damals in den Städten der protestantischen Niederlande drängten, ist so groß, daß sich der Gesamtkreis ihres Schaffens über den Einfluß von Hals und Rembrandt weit hinaus erstreckt. Wohl herrscht ein klar erkennbarer Zusammenhang über allem, was damals in Haarlem und Delft und Amsterdam und Leyden gemalt wurde. Es ist ein großartiges Planetensystem, in dessen Getriebe wir blicken, und als dessen Sonne Rembrandt über die Menge hinleuchtet. Dennoch gewinnt eine bedeutende Zahl der kleineren Sterne, die auf engeren Bahnen um ihn kreisen, ihr Licht aus eigener Kraft. In Amsterdam war der Einfluß Rembrandts naturgemäß am stärksten. Eine ganze Schar von jungen Künstlern folgt in der Technik wie in der Wahl der Gegenstände und der Art der Auffassung dem Meister. So Ferdinand Bol (1616 bis 1680), dem sogar eine Zeitlang von der spekulativen Kunstgeschichte die

Rembrandt, Die Nachtwache. Amsterdam, Rijksmuseum

übermäßige Ehre erwiesen wurde, daß man ihn für den Schöpfer der Bilder Rembrandts selbst hielt. So Nikolas Maes (1632—1693), wie Bol aus dem malerischen südholländischen Städtchen Dordrecht stammend, der in seinen schlichten Gruppen und Figuren, die meist aus dem schummerigen Helldunkel eines engen Raumes auftauchen, Rembrandt besonders nahe kam. So Gabriel Metsu (1630—1667) und viele andere, bei denen uns bald der Farbenakkord Rotgelb, bald eine Porträtanordnung, bald der Goldton des Lichts und die samtne Weichheit der Schatten an den Meister aller Meister erinnern. Schon in seiner Frühzeit in Leyden, noch vor der Übersiedlung nach Amsterdam, fand Rembrandt in Gerard Dou (1613—1675) einen Schüler, der jedoch in der Feinmalerei befangen blieb, aus der sich sein Lehrer rasch befreite. Auch auf die Delfter Schule hinüber erstreckte sich der Einfluß des großen Müllersohnes. Und Jan van der Meer van Delft (1632—1675) hätte seine wunderbaren Gruppen von jungen Damen und Kavalieren, die plaudernd, flirtend oder bei einem Glase Wein in schmucken Stuben beisammensitzen, seine zarten, vornehmen Frauen im eleganten Negligé, die wir belauschen, nicht mit den zarten Zaubern seines Lichts verklären können, wenn nicht dies große Vorbild vor seinen Augen gestanden hätte. Auch van der Meer (oder Vermeer, wie er oft genannt wird) war einst halb vergessen, bis im 19. Jahrhundert der französische Schriftsteller Bürger-Thoré ihn aufs neue ans Licht zog. Dann schnellte er rasch zur höchsten Sprosse der Wertschätzung und bald auch zu märchenhaften Preisen empor, namentlich da es heute nur wenig über dreißig wahrhaft beglaubigte Werke Jans gibt, von denen kaum mehr eins außerhalb der Museen auf dem Kunstmarkt gefunden wird. So weit wir heute auch von der kopierenden Genrekunst abgerückt sind, die sich zum großen Teil an van der Meer geschult hatte, wir lieben die holden Wunder dieses Delfter Meisters, der die gleichgültigsten Dinge und Szenen durch die Zauber seiner Beleuchtung zu gemalter Poesie verklärte. Wir lieben den juwelenhaften Reiz seiner Interieurs wie das klare Pleinair der unvergleichlichen Ansicht seiner Vaterstadt im Haager Mauritshuis, wir lieben den berückenden Klang und die Delikatesse seiner Farben, seine von keinem andern je erreichte Fähigkeit, die kühlen Töne des geliebten Hauptakkords Hellblau, Weiß und Zitronengelb in die gesättigten Harmonien holländischer Zimmer einzuordnen. Er führt als vornehmer Bannerträger eine dritte Epoche der holländischen Malerei an, die nach der soliden Tüchtigkeit der Anfangszeit und der stürmisch erdhaften Volkskraft der Hauptperiode als eine gleichsam „gesellschaftliche Kunst“ dem sieg- und erfolgreichen Bürgertum der großen Handelsstädte zum Schmuck seiner Häuser diente. Aber von Rembrandt her übernahm Jan van der Meer in die zierliche Anmut dieser Kabinettsmalerei die erlösende moderne Lehre vom Licht.

In der Kunst der Kabinettsmalerei steht neben van der Meer vor allem der Utrechter Pieter de Hoogh (1630 bis ca. 1677), der gleichfalls in Delft seine Werkstatt aufgeschlagen hatte, um in späteren Jahren nach

Jan van der Meer, Ansicht von Delft. Haag, Mauritshuis

Amsterdam zu übersiedeln. Er ist der Meister der mit toniger Wärme gemalten Interieurs, der sauberen, von klarem Licht durchfluteten Bürgerstuben, die von derben Hausfrauen, Mägden und Kindern bevölkert sind, und von denen sich meist noch durch eine Tür in der Rückwand ein Blick in ein zweites Gemach oder in einen Hof öffnet. Von der Haarlemer Gruppe her gesellt sich ihm Gerard ter Borch (1617—1681) zu, durch den die gesellschaftliche Kunst der Holländer ihrem Gipfel zugeführt wird. Ter Borch vereinigt die Reize der Interieurmalerei von Vermeer und de Hoogh, ohne daß er diesen Meistern in den Zaubern der Beleuchtung gleichkommt; dafür füllt er seine Räume mit einer lebhafter bewegten Schar von eleganten Frauen und Männern, die in genrehaft zugespitzten Situationen vorgeführt werden. Es ist der Ausgangspunkt der novellistischen Erzählungsmalerei, die im neunzehnten Jahrhundert ihre höchsten Triumphe feierte und namentlich von den Düsseldorfern im rechten ter-Borch-Geschmack betrieben wurde. Besonders berühmt von diesen Darstellungen des Haarlemers sind die Gruppen, die von der oft wiederkehrenden Gestalt eines jungen Fräuleins beherrscht werden, das dem Beschauer den Rücken kehrt, ihn nur ihr kostbares Gewand bewundern läßt und ihm im übrigen das Rätsel aufgibt, sich auszumalen, wie es um ihr Antlitz bestellt sei. In der Malerei dieser Kleider, der Teppiche, Möbel und Geräte ist ter Borch unübertroffener Meister. Mit feinem Pinsel, der die Farben glatt und zierlich ineinander verreibt, hat er jene Szenen wie auch seine stark

Pieter de Hoogh, Die Mutter an der Wiege. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

begehrten, ans Miniaturhafte streifenden Porträte gemalt. Die Eleganz dieser Werke hat die volkstümliche Derbheit des älteren Haarlemer Gesellschaftsstückes abgelöst, das noch von Frans Hals und dessen Bruder Dirk Hals (ca. 1600—1656) begründet worden war und sich noch lieber bei Schützen, Landsknechten, Zechkumpanen und gefälligen Dirnen aufhielt als in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft.

Von diesen frischen und kräftigen Schilderungen des Alltagslebens ist nur ein Schritt zu den Bauernbildern, welche die Holländer als etwas Neues in die Kunst einführten. Das Bürgertum der Niederlande ist freilich noch nicht reif genug, den vierten Stand mit sozialem Ernst zu betrachten; es sieht vielmehr noch immer in dem Bauer, ebenso wie die Dichtung der Renaissance, nicht viel mehr als eine komische Figur, an deren unkultivierten Bewegungen, an deren täppischem Verhalten bei Wein, Liebe und Tanz der Städter sein Vergnügen hat. Trotzdem ist hier zuerst der Versuch gewagt, die Wirklichkeit des Lebens mit festem Griff anzupacken; der nordisch-germanische Zug zum Realismus bietet der Stil- und Formenkunst der Italiener ein kräftiges Paroli. Der Hauptmeister dieser Gruppe in Holland ist Adriaen van Ostade (1610—1685), wiederum ein Schüler des Frans Hals, der später sich auch

Gerard ter Borch, Dame, die sich die Hände wäscht
Dresden, Gemäldegalerie

Adriaen van Ostade, Bauernstube. München, Alte Pinakothek

von Rembrandts Helldunkel beeinflussen ließ, ein Altersgenosse seines vlämischen Kollegen David Teniers und dessen Vorgänger Brouwer, der ja selbst wiederum in der Lehre von Hals begonnen hatte, so daß sich hier die künstlerischen Beziehungen zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden eng zusammenziehen. Adriaens Bruder Isaak van Ostade (1621—1649) führt dann den Reigen der jüngeren Bauernmaler an. Gleichfalls den Einfluß Adriaens erfuhr Jan Steen (1626—1679), der von Leyden her in Haarlem einkehrte, der aber die dörflichen Themata lieber mit bürgerlich-städtischen vertauscht und in figurenreichen, belebten Bildern allerlei unterhaltsame Geschichten und Lustspielszenen mit virtuosem Geschick vorträgt. Steen drapiert sich gern mit dem Mantel des Volkserziehers, wenn er allzu üppige Schmausereien, unverschämte Dienstboten, verschwenderische Bourgeois und dergleichen schildert; aber man merkt, welches Vergnügen der Sittenrichter an den Sünden hat, die er zu bekämpfen vorgibt.

Und wie das Leben des Volkes, so wird, wie wir schon bei Rembrandt sahen, die schlichte Natur der Heimat für die holländischen Maler ein Arsenal willkommener Motive. Zum ersten Male wird hier die Schönheit und der gehaltene Reiz einer einfachen Landschaft, werden die atmosphärischen Erscheinungen des Himmels in ihrer Bedeutung erkannt. Esaias van de Velde (gest. 1630), der aus Antwerpen nach Haarlem und dem Haag kam, steht

hier an der Spitze. Neben ihm gehört noch Jan van Goyen (1596 bis 1656), der Schöpfer jener feinen, in blondem Lichte schwimmenden Prospekte der holländischen Ebene, ihrer Flüsse, Städte und Dörfer, der älteren Generation der Landschaft an. Was van Goyen für die Leydener Schule, ward in Haarlem Jacob van Ruisdael (ca. 1628—1682), dessen stürmisches Temperament einen romantischen Klang in die holländische Landschaftskunst gebracht hat. Ruisdael ist der Meister der wilden Schluchten und Gebirgsfälle, der Felsentäler und der geheimnisvollen Waldgehege, die wiederum im neunzehnten Jahrhundert mit Leidenschaft studiert und bis zum Überdruß nachgeahmt wurden. Er fand für diese Szenerien in dem ruhigen Holland keine wirklichen Vorbilder, sondern seine Phantasie mußte zu Hilfe kommen, um seinem Auge die düsteren und schwermütigen Naturausschnitte vorzuzaubern, in deren Stimmungen er sich am liebsten versenkte. Sein Bruder Salomon Ruisdael (gest. 1670) wendet sich wieder von den pathetischen Arrangements Jacobs gern einer stilleren und diskreteren Poesie der Landschaft zu, für deren Geheimnisse er ein besonders feines Empfinden besitzt. Der Maler der holländischen Ebene aber, die sich meilenweit erstreckt, und über deren fast flachen Boden sich die große Himmelsglocke mit ihrem Wolkenspiel wölbt, ist Philips Koninck (1619—1688), der auf Rembrandts Pfaden aufwärts stieg, bis er seinem Meister fast ebenbürtig wurde. Den großen Ausklang der holländischen Landschaftsmalerei bildet dann die Kunst des Amsterdamers Meindert Hobbema, der 1638 geboren war und durch sein Todesjahr 1709 schon in das folgende Jahrhundert hinüberragt. Er war ein Schüler Ruisdaels, aber er hat die Natur seiner Heimat ohne dessen rhetorisches Pathos betrachtet, ganz aus einem unbestechlichen Wirklichkeitsgefühl heraus, mit dem er rauschende Baumgruppen, verlassene Gehöfte, einfache Wege und Straßen, die sich tief ins Bild hineinziehen, und das Spiel der jagenden Wolkenschatten am Himmel malte, durch die nach Regen und Gewitter die Sonne, den Hintergrund hell beleuchtend, hindurchbricht.

Vom Lande schweift der Blick der Maler auf die See hinüber, der die Bewohner der Städte ihren Wohlstand danken. Jan van de Capelle und Willem van de Velde der Jüngere und ihre Leute lehrten den holländischen Bürger zum erstenmal die wilde Schönheit des Meeres und die phantastische Mannigfaltigkeit der Luftgebilde kennen, die über die endlose Wasserfläche dahinjagen. Und alles, was das Auge rings erblickt, wird in den Kreis der Betrachtung gezogen. Neben der Landschaft und der See, neben der Kavaliersgesellschaft und der Bauernwelt dürfen auch die Tiere nicht fehlen, die auf den fetten holländischen Triften weiden. Auch hier stehen wir wieder an einem Anfang. Die idyllischen Tierbilder des Aalbert Cuyp (1620 bis 1691) und die von großartiger epischer Ruhe oder dramatischer Bewegtheit erfüllten Schilderungen des Paulus Potter (1625—1654), in denen die Rinder und Stiere, die Pferde, Ziegen und Schafe gleichsam als lebendige

Jacob van Ruisdael, Landschaft mit Wasserfall. London, National-Galerie

Stücke der sonnenüberschienenen Landschaft auftauchen, stehen an der Spitze dieses Kunstzweiges, der im 19. Jahrhundert zum Hauptprogramm der modernen Malerei gehörte, die sich hier wie in allem an den Holländern des 17. Jahrhunderts schulte.

Das Porträt hatte bei Frans Hals und Rembrandt seine höchste Blüte erlebt. Die Bildnismaler, die ihnen folgten, wie vor allem Bartholomeus van der Helst (1613—1670), der den unverstandenen Meister der „Nachtwache" in der Beliebtheit der Amsterdamer verdrängte, begnügten sich mit einer soliden, tüchtigen Kunst, die mit den Mitteln eines kultivierten Farbenvortrages doch nur der äußeren Ähnlichkeit zustrebte, ohne daß es ihr darauf ankam, tiefere seelische Geheimnisse zu ergründen. Aber ein anderer Zweig blühte in der späteren Zeit auf: das Stilleben, dessen farbige Delikatesse die vornehmer gewordene bürgerliche Gesellschaft ebenso reizte wie die virtuosen Stoffmalereien

Meindert Hobbema, Die Allee. London, National-Galerie

der Leute um ter Borch. Auch hier stehen wir wieder an einem Anfang. Was die Stillebenmeister, an ihrer Spitze Willem Kalf (1621—1693), schufen, ist ein wichtiges Pronunziamiento der künstlerischen Anschauung, der das Objekt der Darstellung immer gleichgültiger wird, und deren Hauptziel es ist, den farbigen Abglanz, die rein malerisch-sinnliche Stimmung von den Dingen dieser Welt abzulösen. Das ist vor allem, zusammen mit der gebieterischen Tendenz auf Leben und Wirklichkeit, das große Vermächtnis, das die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts der Zukunft hinterließ.

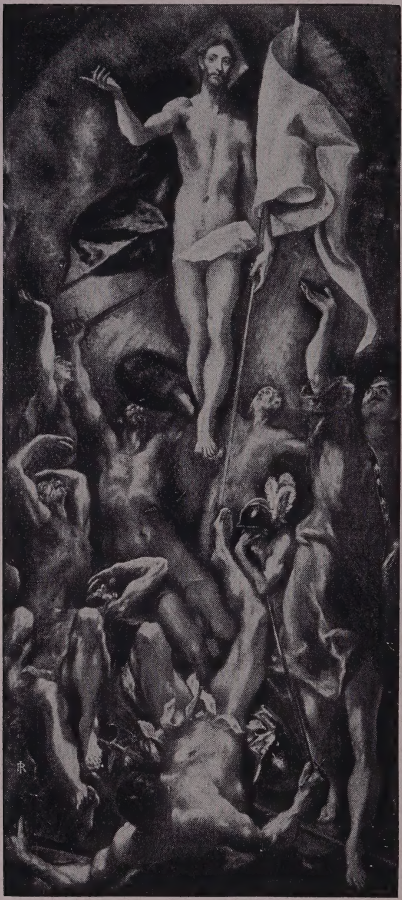
Neben den Niederländern aber sind es vor allem ihre Feinde, die der Malerei der Barockzeit das Gepräge geben: die Spanier. Das Volk, das durch die eigentümliche Konstellation der politischen Verhältnisse in dem Jahrhundert der religiösen Wirren als Vormacht des unerschütterlichen Katholizismus zur Weltherrschaft aufrückte, tritt nun auch in die Weltgeschichte der Kunst imposant und bestimmend ein. Bis um die Wende des 16. Jahrhunderts steht die spanische Malerei fast völlig unter dem Einfluß des Auslandes. Die Kunst der besiegten Mauren und der unterjochten Niederlande und die Meister des stammverwandten Italien teilten sich in die Herrschaft. Fremde Maler wanderten ein und deckten den Bedarf des Hofes und der Kirche. Aber es regen sich doch auch schon im 16. Jahrhundert nationale Kräfte, deren Streben über die Nachahmung der Fremden hinausgeht. Man hat gerade in jüngerer Zeit diesen Vorboten der späteren spanischen Blütezeit eifrig nachgespürt, und neben Luis Morales (gest. 1586), dem seine asketische Religionsmalerei den pompösen Beinamen „el divino" einbrachte, ist namentlich Domenico

Paulus Potter, Der junge Stier. Haag, Mauritshuis

Theotocopuli (um ca. 1548—1625) hervorgetreten, nach seiner kretischen Abkunft meist „El Greco" genannt, ein Tizianschüler, der 1575 nach Toledo kam und hier im Dienste des Königs und des Klerus arbeitete. Mit der Leidenschaft, mit der man heute in Frankreich wie in Deutschland vergessene Künstler wieder zu Ehren bringt und, um ihr Licht möglichst hell leuchten zu lassen, die anerkannten Konkurrenten ihres Ruhms zu verkleinern strebt, hat man auch Greco über die ganze Schar seiner berühmteren Nachfolger emporgehoben. Es bedarf solcher Übertreibungen nicht, um die Größe der Auffassung und die Kraft der Farbe in den Werken dieses zum Spanier gewordenen Griechen zu erkennen. Die Himmelfahrt Mariä seines Domingo-Altars, das gewaltige Bild, in dem er die Szene malte, da die gierige Soldateska dem Heiland vor der Kreuzigung den Rock vom Leibe reißt, und die Reihe seiner übrigen Werke zeigen einen Künstler von ursprünglichem Temperament und einer unheimlichen Vertiefung und Beseelung des Ausdrucks.

In breiterem Strome aber fließt die spanische Kunst erst daher, als Greco das Land wieder verlassen hatte, um sich nach Venedig zurückzuwenden, wo er starb. Jetzt erst spricht sich der eigentümliche nationale Charakter in Werken von eigenster Prägung aus. Der älteste der spanischen Maler, die zu Weltruhm gelangten: Giuseppe Ribera (1588—1652), hat zwar seine große Zeit in Italien erlebt, wo er das Haupt der neapolitanischen Schule wurde, aber das Wesen seiner Kunst bleibt spanisches Empfinden. Seine Märtyrerbilder, seine verzückten Heiligen, seine ekstatischen Visionen mit ihren Farbenkontrasten von Licht- und Schattenmassen haben wohl den Vorteil genossen, den Correggios

Beleuchtungskünste und die wachsende Vorliebe für das Helldunkel in Italien ihnen zuführten, doch die finstere Gewalt ihrer Dunkelheiten und der grelle Gegensatz, den das von oben einfallende Licht zu ihnen bildet, haben ihre Wurzel in dem spanischen Hang zur Mystik, sind wie ein Abglanz der Schauer und Folterqualen der Inquisition. Als die geschichtliche Mission der Spanier das Volk mehr und mehr dem übrigen Europa nähert, tritt diese Stimmung der Erinnerung an Kreuzzüge und Ketzergerichte von ihrer alleinigen Herrschaft zurück. Aber es bleibt genug davon übrig, um auch den andersartigen Schilderungen der Künstler einen eigentümlichen Rassestempel aufzudrücken. Der tiefe Ernst und die gehaltene Strenge des Volkscharakters verleugnen sich auch da nicht, wo das Weltliche zu seinem Rechte kommt. Das Hofleben erstickt in der steifen Grandezza einer unbarmherzigen Etikette; auf dem Bürger, dem Landmann und Arbeiter lastet ein schwerer Druck. Es ist, als wenn nicht nur die Menschendarstellung der großen spanischen Maler dies beweise, sondern auch ihre Farbe, die nichts von dem rauschenden, freien Klange der Italiener weiß, sondern den Jubel des Kolorits bedächtig dämpft und die spezifisch spanische Atmosphäre gleichsam mitzumalen sucht, aus der Menschen und Tiere auftauchen. Alle diese Strahlen sammeln sich im Wesen und im Lebenswerk des unvergleichlichen Meisters, der vor allen anderen den Ruhm der spanischen Malerei verkörpert, in **Diego de Silva y Velazquez** (1599—1660). Er stellt neben den Holländern eine zweite Urprovinz der modernen Kunst dar. Seine Gemälde waren für die jungen Maler um 1860 und 1870 in noch höherem Grade Muster und Vorbild als die Werke des Rembrandt, des Frans Hals und des Delftschen van der Meer. Wie die Niederländer ward auch Velazquez nach der großen Repräsentationskunst der italienischen Renaissance ein Prophet der Wahrheit und der Wirklichkeit des Lebens. Wie jene stieg er — und sein Weg war noch weiter als der der Holländer — zum Volke herab,



Domenico Theotocopuli, genannt El Greco
Auferstehung Christi. Madrid, Prado

das er, ernsthafter als die Bauernmaler von Haarlem und Leyden, schon bei der Arbeit aufsuchte. Und mit den Niederländern trifft er sich in der weisen Überwindung einer Kunst, der die Linie, die Zeichnung, die Komposition an erster Stelle stehen, in der Sehnsucht nach einer Malerei, die völlig auf der Farbe aufgebaut ist. Dort hatte man das Licht entdeckt; Velazquez entdeckte die Luft, den Raum, den Einfluß der Atmosphäre auf die Erscheinungen ringsum. Und er entdeckte die Mittel, um die unaufhörliche innere Bewegtheit alles Lebendigen unter der Hülle der Ruhe zu ergründen und wiederzugeben. Sein Ziel ist eine Einheit der malerischen Akkorde, der Zusammenklang der farbigen Werte, die sich unter dem höheren Gesetz des Tons verbinden und mischen. Wie Velazquez zu diesen technischen Ausdrucksmitteln kam, gehört zu den großen Rätseln der Kunstgeschichte. Die Schule seiner Vaterstadt Sevilla, in der er aufwuchs, und die beiden älteren Meister seiner einheimischen Tradition, die seine Führer waren: Francisco de Herrera (1576 bis 1656) und Francisco Pacheco (1571—1654), dessen Tochter er heiratete, konnten ihm nur im allgemeinen den Weg des Handwerks weisen und ihn auf die volkstümlichen Themata hinleiten, die er in seiner Frühzeit gern bearbeitete, auf jene figurenreichen Haus- und Küchenstücke, „Bodegoncillos", wie man sie nannte, und auf seine Figuren und Szenen von der Straße, unter denen der berühmte „Wasserträger" die Führung hat. Zum Porträtisten ward Velazquez dann durch seine Berufung an den Hof Philipps IV. in Madrid (1623). Er hat hier die große Gesellschaft gemalt, die sich um den König versammelte, ihn selbst an der Spitze in wiederholten Bildern, in den Zimmern seines Palastes stehend oder hoch zu Roß durch eine Landschaft sprengend. Dann die anderen Herren und Frauen des Hofes und die Kinder, diese kleinen, zarten, blassen Infantinnen, die in der plumpen Zwangstracht

Giuseppe Ribera, Maria Magdalena
Dresden, Gemälde-Galerie

Diego Velazquez, Las Meninas. Madrid, Prado

ihrer riesenhaften Krinolinenröcke den rührenden Anblick der in den Fesseln der Etikette schmachtenden kindlichen Unschuld darbieten. Nicht zu vergessen auch die Hunde und Zwerge und Spaßmacher Seiner Majestät, die Velazquez mit leidenschaftlicher Freude an der charakteristischen Häßlichkeit dieser verkrüppelten Clowns malte. Dann den hohen Adel, in erster Reihe den Herzog von Olivarez, seinen Beschützer, dem er Berufung und Stellung am Hofe dankte. Berühmt geworden ist namentlich das Gruppenbild der „Meninas" (die Ehrenfräulein, Prado-Museum zu Madrid, 1656), auf dem Velazquez selbst an der Staffelei steht, wie er die kleine Infantin Maria Marguarita malt, während in dem geräumigen Palastzimmer eine Ehrendame, die der Prinzessin ein Glas Wasser reicht, zwei Zwerge mit einem großen Hunde, und weiterhin, mehr dem Hintergrunde zu, ein zweites Ehrenfräulein und ein Kavalier sichtbar werden. In allen diesen Porträten spricht ein Künstler von vollendeter Objektivität der Auffassung zu uns. Die dargestellten Persönlichkeiten treten uns wahrhaft als Spiegelbilder der Wirklichkeit entgegen, die dennoch der kultivierteste

und berechnendste Malersinn farbig geordnet hat. Ein Mann der gehaltenen Ruhe, der ohne Leidenschaft, fast ohne Temperament scheint, erwägt die Stellung der einzelnen Werte zueinander und eint sie alle durch das feine Perlgrau des Hintergrundes, auf das sie zu einer Gesamtwirkung von unerhörter Geschlossenheit abgestimmt werden. Immer mehr tritt das koloristische Detail zurück und läßt sich von

Velazquez, Innocenz X. Rom, Palazzo Doria. Ausschnitt

dem dominierenden Ton aufsaugen, den der Künstler zum Herrn des Bildes macht, und wunderbar leuchten aus dieser gedämpften Atmosphäre nur die mit wohlerwogener Absicht betonten malerischen Hauptstellen der Komposition hervor. Velazquez' Rot vor allem, das weit entfernt ist von dem goldenen, glühenden Rot des Rembrandt, klingt in sorgsam abgetönten Nüancen mit dem Graubraun der Umgebung, und ein delikates Blau spielt weiterhin gern hinein — abermals begegnen wir, wie früher schon bei Frans Hals, diesen kühlen Akkorden, die in scharfem, vielleicht auch bewußtem Gegensatz zu den warmen Farbenabstufungen der Italiener stehen. Diese Eigenart behielt Velazquez auch bei, nachdem er in zweimaligem Aufenthalt in Italien die Werke der Vergangenheit kennengelernt hatte. Auch in dem unvergleichlichen Porträt des Papstes Innocenz X., das in Rom entstand (1649, jetzt im Palazzo Doria), bleibt er der Spanier, der den naturalistischen Tendenzen des Seicento folgt. Das zeigt er zugleich, wenn er Themata der antiken Mythologie in einer Art

Diego Velazquez, Die Spinnerinnen. Madrid, Prado

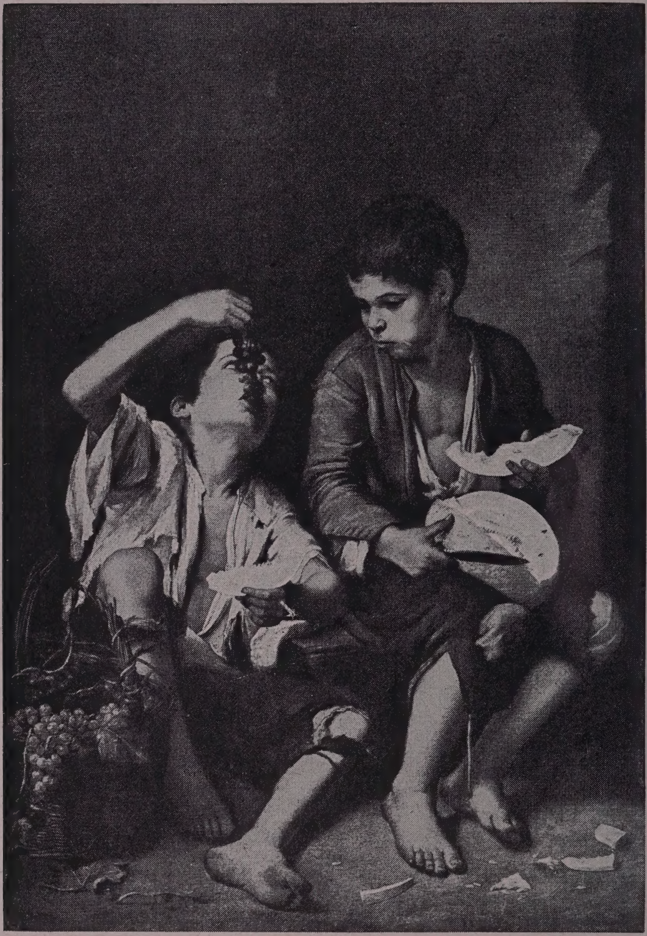
behandelt, die in Italien niemand gewagt hätte: in seiner „Schmiede des Vulkan", wo nur der Apollo, der dem Zyklopengott die Untreue seiner schönen Gattin kündet, einen himmlisch-heroischen Strahlenglanz erhalten hat, während Vulkan selbst und seine Gesellen nichts anderes darstellen als kräftige nackte Gestalten aus dem Volke; in seinen Bildern der griechischen Philosophen Äsopus und Menippus, die als rechte spanische Bettler von der Straße auftauchen; in seinem Bacchus-Bilde, auf dem ein halbnackter junger Bursche von göttlichem Übermut in einer sehr wenig mythologischen Zechergesellschaft das große Wort führt. Nicht auf „großen Stil" kommt es Velazquez an, sondern auf die Gelegenheit, menschliche Körper mit der fabelhaften Virtuosität seines Pinsels zu malen und ihre hell leuchtenden Flächen in das gedämpfte Halbdunkel zu setzen, das er, wie das ganze 17. Jahrhundert, liebt. Naturwahrheit heißt seine Parole, in der Farbenwahl und Zusammensetzung, in Aufbau und Gruppierung und in der Wahl der Themata. Wie immer, wenn nach einer Zeit stilisierender Neigungen der Hang zur Naturnachahmung wieder erwacht, neigt auch Velazquez zu Motiven, die schon durch den Gegenstand von der idealisierenden Schönheit energisch fortführen. Darum malte er jene Bettler und Krüppel, Zwerge und Straßentypen so gerne. Darum konnte er das erste Bild der modernen Arbeit malen: seine „Spinnerinnen", die frei komponierte Gruppe fleißiger Frauen, die in einem Doppelraum mit dunklem Vordergrund und heller Nische in der Rückwand ihre alltägliche Arbeit verrichten. Und auch darin ist Velazquez

Diego Velazquez, Die Trinker. Madrid, Prado

ein Vorkämpfer, daß er, vom geschlossenen Raum ins Freie tretend, die ganze heitere Fülle und Transparenz des Tageslichtes zum ersten Male auf die Leinwand zu bringen weiß. Man kann nur van der Meer van Delfts Ansicht von Haarlem als Vergleich für die Kunst heranziehen, mit der der spanische Meister in seiner Darstellung der „Übergabe von Breda" die Scharen holländischer und spanischer Soldaten (nach ihrer Bewaffnung nennt man das Gemälde in Spanien „Die Lanzen") und die Mittelgruppe, da der holländische Kommandant dem Feldherrn Spinola die Schlüssel der eroberten Stadt überreicht, im hellen Licht des Tages auftauchen läßt. Auch Landschaften und Jagdstücke hat Velazquez gemalt, die abermals daran erinnern, daß er ein Zeitgenosse der großen Niederländer war. Schließlich auch Andachtsbilder, die ihn wieder in den Kreis des spanischen Katholizismus und der Überlieferung zurückverweisen.

Kein einziger der anderen Großmeister der spanischen Schule hat wie Velazquez aus der nationalen Tradition eine neue Welt hervorgezaubert. Namentlich Francisco Zurbaran (1598—1662), der als der wichtigste Vertreter der Schule von Sevilla neben ihm steht, hat durchaus noch die mönchisch-aszetische Note des älteren Spanien, so wunderbar zart und malerisch er Ordensgewänder und weiße Kutten zu behandeln weiß. Und ein Kirchenmaler im eigentlichen Sinne ist auch der jüngere Sevillaner, dessen Ruhm allein dem des Velazquez nahekommt: Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682).

Auch er ist vom Realismus des 17. Jahrhunderts erfaßt, und die frappante Natürlichkeit in der Haltung und Bewegung vieler seiner Gemälde sowie die fast genremäßige Gruppierung selbst bei Motiven der Heiligengeschichte kennzeichnet ihn deutlich genug als einen Zeitgenossen Rembrandts und Velazquez'. Gelegentlich ist Murillo ja auch auf die Straße gegangen, und seine liebenswürdig-virtuosen Schilderungen aus dem Leben der Sevillaner Gassenjugend in der Münchner Alten Pinakothek sind von seinen Werken in Deutschland am volkstümlichsten geworden. Aber größeren Raum als solche naturalistische Extratouren nehmen in seinem Lebenswerk die Schilderungen religiöser Wunder und Visionen ein, diese Madonnen, die (in den zahlreichen sogenannten „Konzeptionen"), von Engeln emporgetragen, die Befruchtung des heiligen Geistes empfangen oder den kleinen Heiland liebkosen, diese holden spanischen Marien mit ihren dunklen Schwärmeraugen, ihrem zarten, rosig angehauchten Teint und ihrem braunen Lockenhaar, diese aristokratischen Christuskinder mit ihrer wohlgepflegten Zierlichkeit, dann die Heiligen, die Wunder tun oder in schwärmerischer Ekstase sich der Gottheit nähern, wie die Heiligen Franciscus und Antonius, denen der Gekreuzigte oder das Christkindlein mit englischem Hofstaat erscheint. In allen diesen Werken hat Murillo noch etwas von dem



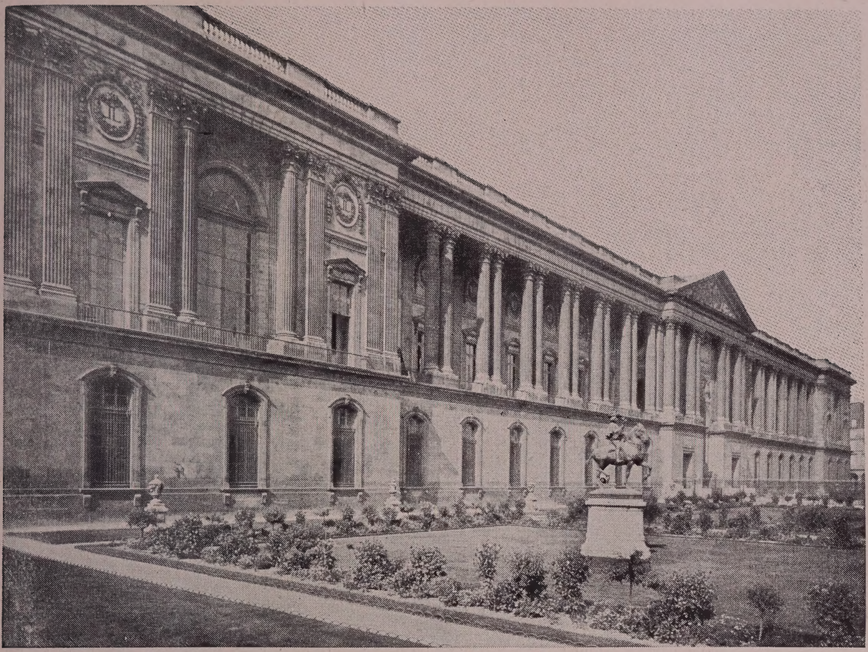
Bartolomé Estéban Murillo, Sevillaner Betteljungen
München, Alte Pinakothek

Bartolomé Estéban Murillo, Mariä Himmelfahrt. Madrid, Prado

Bartolomé Estéban Murillo, Der heilige Antonius. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

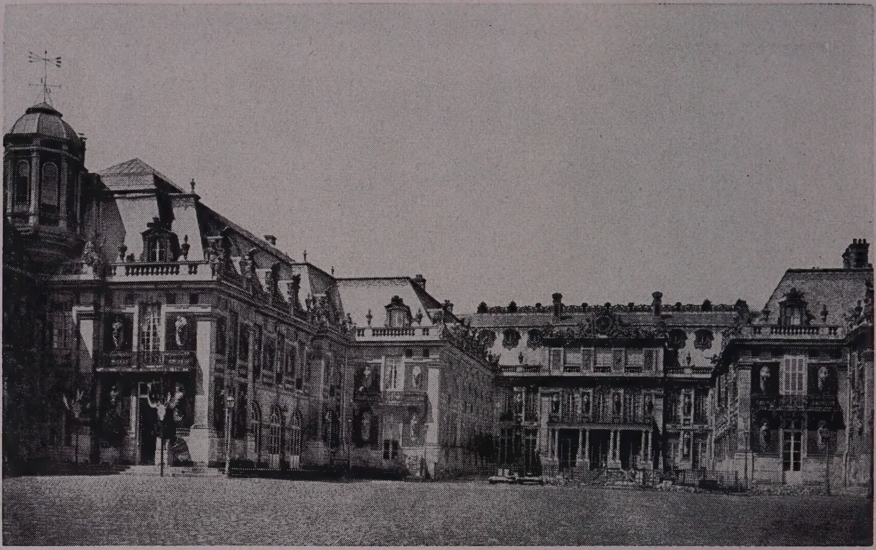
sorgsamen Arrangement der Heiligenbilder der italienischen Renaissance, seine Farbe schwelgt lieber in süßem Wohlklang, als daß sie der ernsten Naturwahrheit des Velazquez folgt, und seine Linie überträgt gern die herberen und eckigen Konturen des Lebens in eine idealisierende Weichheit und Anmut.

Gastliche Aufnahme fand der Barockgeschmack vor allem in Frankreich, wo die Steigerung der königlichen Gewalt unter Ludwig XIV. alle Bedingungen schuf, unter denen eine Kunst des Glanzes und der prunkvollen Üppigkeit gedeihen konnte. Frankreich hatte im 16. Jahrhundert, ähnlich wie Deutschland, die gotischen Überlieferungen mit den aus Italien machtvoll herüberflutenden Renaissancegedanken vermischt. Eine große Zahl vorzüglicher Bildhauer, unter ihnen an erster Stelle Jean Goujon, Germain Pilon und Jean Cousin, sorgten für eine glanzvolle Fortentwicklung der mittelalterlichen französischen Plastik. In der Architektur bildete sich ein Renaissancestil mit klar erkennbaren nationalen Eigentümlichkeiten aus. Namentlich die Anlage der Schlösser, deren Bauteile sich um einen oder mehrere Höfe gruppierten, und die Behandlung der Dachgeschosse, wo die Schmuckfreude der Gotik in einem charakteristischen Gedränge von Schornsteinen, Türmchen, Giebeln und Fensterumrahmungen nachklingt, weichen von der italienischen Art deutlich ab. Es entstanden der Tuilerienpalast, den Philibert de l'Orme errichtete, und die Westfassade des Hofes im Louvre von Pierre



Pierre Lescot, Die Kolonnaden der Hoffassade des Louvre zu Paris

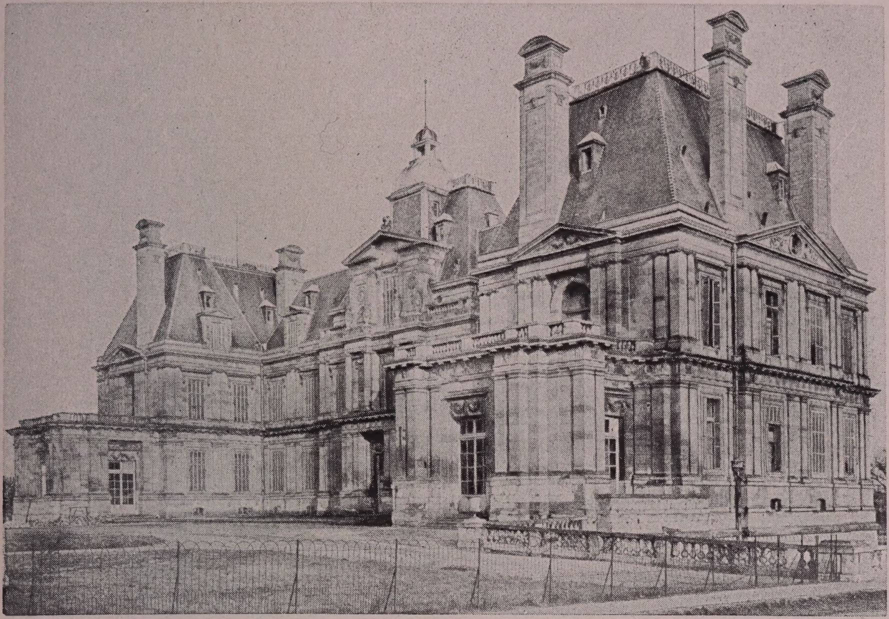
Lescot (um 1510—1578). Auch im 17. Jahrhundert bleiben die italienischen Einflüsse von Bedeutung, namentlich in der zweiten Hälfte, da man in Paris den Fanfarenstil des italienischen Barock trefflich brauchen konnte, um die Monarchie und ihren abgöttisch verehrten Repräsentanten zu feiern. Es ist bezeichnend, daß man nach der Gründung der Akademie in Paris (1648) — womit die Kunst gleichsam zu einer staatlichen Institution erhoben wurde — im Jahre 1666 eine zweite französische Akademie in Rom ins Leben rief. Aber auch jetzt behauptet sich diesen Einflüssen gegenüber die französische Eigenart. Vor allem hält die Hauptschöpfung unter Ludwig XIV.: das Schloß von Versailles, durch den mächtigen, von langen Flügelbauten flankierten Vorhof die Verbindung mit der älteren Kunst aufrecht — eine Grundrißform, die fortan für den französischen Schloßbau herrschend blieb und bald für ganz Europa maßgebend wurde. Das Versailler Schloß war schon 1624 begonnen worden, seine endgültige Gestalt aber erhielt es erst durch Jules Hardouin Mansart (1645—1708), der auch den Invalidendom zu Paris errichtete. Mansart gab der Residenz des Sonnenkönigs eine riesenhafte Breitenausdehnung, die so weit getrieben ist, daß das Auge fast die Übersicht über die Teile verliert. Der große Hof wirkt als mächtiger Empfangssaal, als eine Vorbereitung auf das Schloß selbst, dessen Hauptfassade, von der Außenwelt abgeschlossen, nach dem Park zu liegt, wo die hohen Fenster des Erdgeschosses sich in eine lange Reihe von Türen verwandeln. Die Anordnung der Baumassen



Jules Hardouin Mansart, Schloß Versailles, Mitteltteil der Hofseite

wie das dekorative Detail sind durchaus nicht gerade Ergebnisse einer reichen architektonischen Phantasie, sondern weisen die gleiche Kühle und Nüchternheit auf wie die Fassade, die Claude Perrault (1613—1688) an der Ostseite des Louvre-Palastes aufführte, und die mit den älteren Teilen Lescots den Vergleich nicht aushalten kann. Von dem Schwung und der schöpferischen Großartigkeit Berninis sind diese Werke weit entfernt. — Neben Jules Hardouin Mansart ist sein Oheim François Mansart tätig; nach ihnen beiden haben die charakteristischen ausgebauten Dachgeschosse den Namen „Mansarden“ erhalten.

In scharfem Kontrast zu dieser Verständigkeit und Kühle der Fassadenbehandlung steht der Prunk der inneren Ausstattung. Im Schlosse zu Versailles leitete der Maler Charles Lebrun (1619—1690) die Dekoration, deren Pomp für Frankreich und für das Ausland maßgebend wurde. Lebrun ist der typische Vertreter des Louis-quatorze-Stils, der weniger durch bedeutende Leistungen der großen Kunst als eben durch die glänzende Entfaltung des Dekorativen sich auszeichnet. Im Zusammenhang damit steht das Aufblühen des französischen Kunsthandwerks. Die Gründung der Gobelinmanufaktur, mit der alsbald eine königliche Möbelfabrik verbunden wurde, die Tätigkeit der Ornamentzeichner, der „Dessinateure“, unter denen Jean Bérain (gest. 1711) und Jean Lepautre hervorragen, der Aufschwung der Goldschmiedekunst, die Werke der Kunstschreiner, vor allem die prächtigen, mit Schildpatt-, Elfenbein- und Kupferstücken eingelegten Arbeiten von Charles André Boulle (1642—1732, nach ihm die „Boulle“-Möbel genannt), verleihen dem französischen Geschmack eine maßgebende und beherrschende Stellung im Kunstgewerbe ganz Europas.



Jules Hardouin Mansart, Die Nordwestfassade des Schlosses de Maisons

Die Malerei steht weit stärker als die Architektur unter italienischem Einfluß. Nur eine geringe Zahl von Künstlern repräsentiert nordischen Geist und den Zusammenhang mit dem Realismus der benachbarten Niederlande. Das stärkste Genie unter ihnen ist der Radierer Jacques Callot aus Nancy (1592—1635), der Volksleben und Kriegstreiben (die Blätterfolge „Misères de la guerre“), gesellschaftliche Gruppen und phantastische Szenen mit grimmigem Humor und einer alle Schranken durchbrechenden Erfindungskraft auf die Kupferplatte zeichnet. Weitab von ihm steht die Gruppe der von italienischen Renaissance-Ideen abhängigen Stilisten, die der Malerei unter Ludwig XIV. vor allem das Gepräge gaben. Der Schauplatz ihres Lebens und ihrer Arbeit ist weniger Frankreich als Rom, und zu derselben Zeit, da die Holländer die moderne Landschaftsmalerei begründen, die sich ehrfurchtsvoll vor der Natur beugt, schaffen sich diese Franzosen durch sorgsames Umkomponieren und Stilisieren italienischer Motive, namentlich der römischen Campagna, eine auf zeichnerischer Grundlage aufgebaute klassizistisch-heroische Landschaftskunst. Ihr Führer ist Nicolas Poussin (1594—1665), der fast sein ganzes Leben in Rom zugebracht hat. Nicht das malerische Erfassen der Naturausschnitte ist sein Ziel, sondern eine bedachte dekorative Anordnung der landschaftlichen Szenerie, die den idealen Hintergrund abgeben soll für die als Staffage in die Komposition hineingesetzten Gruppen aus der Bibel oder der antiken Mythologie. Poussins Schwager Gaspard Dughet, auch Gaspard Poussin genannt (1613—1677), folgte ihm auf diesen Wegen.

Nicolas Poussin, Landschaft aus der römischen Campagna. Berlin, Kaiser-Friedr.-Mus.

Auch Claude Gellée, der nach seiner lothringischen Herkunft den Namen Claude Lorrain erhielt (1600—1682), war von Poussin angeregt; auch seine Heimat ward Rom. Doch Lorrain stieg durch sein tiefes Verständnis für farbige Werte, für zarte Übergänge, tonige Stimmungen und vor allem für die Probleme des Lichts weit über den älteren Meister hinaus. Die koloristischen Harmonien seiner Landschaften, ihre klug berechneten Raumwirkungen und das intime Naturgefühl, das darin zum Ausdruck strebt, lassen den Schematismus der Komposition völlig vergessen, und es ist nicht Claudes Schuld, wenn so viele seiner späteren Nachahmer sich nur an seine oft gekünstelte Zeichnung hielten, ohne sich zugleich an seiner meisterhaften Farbenkunst und Lichtpoesie zu schulen. Einer jüngeren Generation gehört Eustache Lesueur an (1616—1655), der, durch Poussins Vermittlung auf die stilisierende Manier der Italiener gewiesen, Ausdruck und Haltung seiner Gestalten den Meistern der Hochrenaissance entnahm (so in seinem Hauptwerke, den Bildern aus dem Leben des heiligen Bruno im Louvre zu Paris). Nur das Porträt weist in dieser Zeit die Künstler auf eindringlicheres Naturstudium und gründlichere Behandlung der Farbe. Zu seinen besten Vertretern gehören Philippe de Champaigne (1602—1674), Hyacinthe Rigaud (1659—1743) und Pierre Mignard (1612—1695).

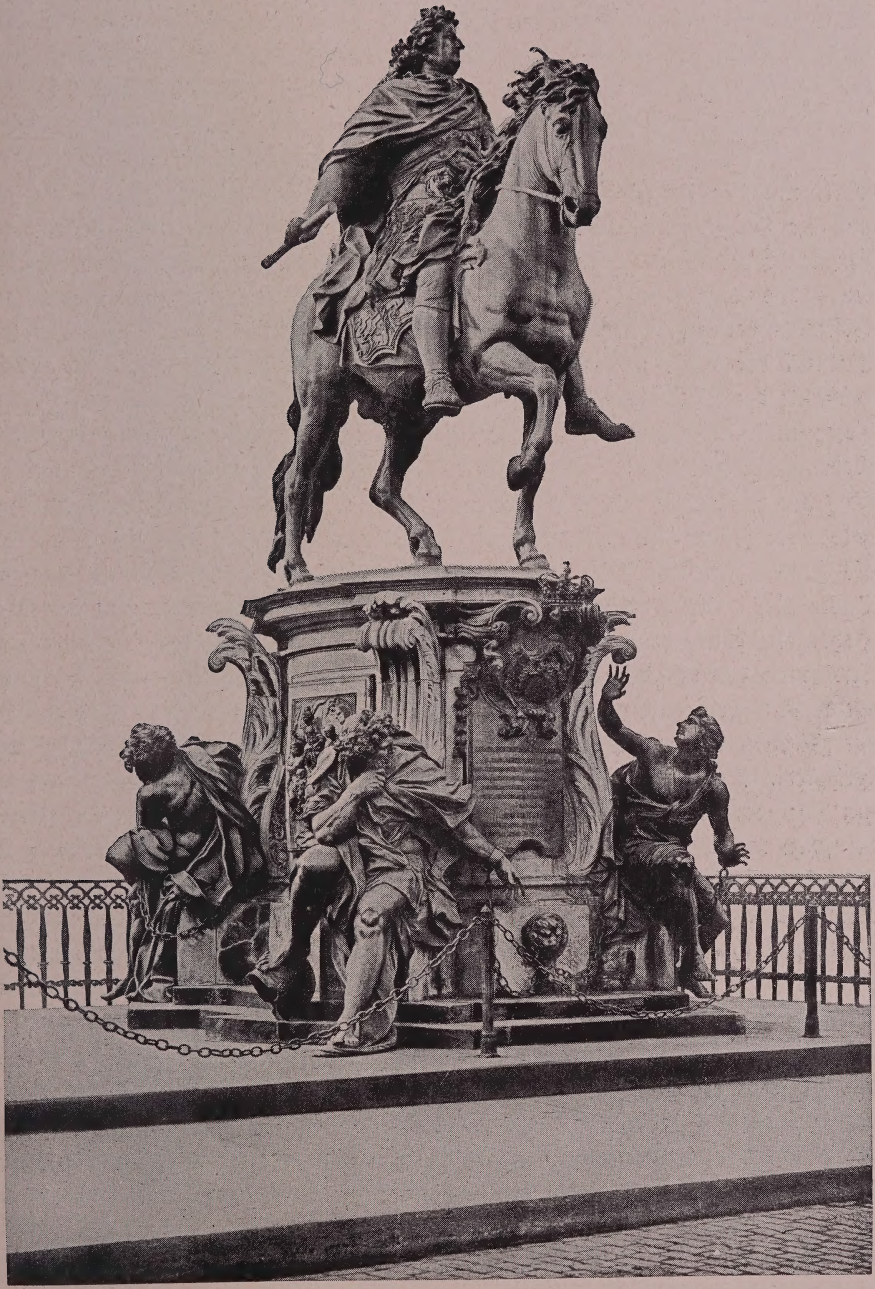
Der italienischen Barockkunst am nächsten kommt die französische Plastik, deren Hauptmeister Puget (1622—1694) in der Bewegtheit und dem virtuosen Naturalismus seiner Statuen und Reliefs unmittelbar an Bernini erinnert.

Claude Lorrain, Küstenlandschaft mit Akis und Galathea. Dresden, Gemälde-Gal.

Für Deutschland bedeutet das 17. Jahrhundert eine Zeit tiefen Verfalls. Der furchtbare Krieg, der dreißig Jahre lang wütete, blühende Gebiete in Schutthaufen verwandelte, den Wohlstand des Volkes zertrat und ungeheure Summen an Geld und Menschenkraft verschlang, ließ künstlerischen Bemühungen nur geringe Bewegungsfreiheit, und als um die Mitte des Jahrhunderts endlich wieder friedlichere Zustände eintraten, hieß es zunächst, das Zerstörte aufbauen und neue Keime anpflanzen. Die stolze Kultur des deutschen Lebens im 16. Jahrhundert war dahin; nur spärliche Reste hatten sich erhalten. Trotzdem ruhte die Kunst nicht ganz. Die Stärkung der monarchischen und fürstlichen Gewalt, die sich auch hier vollzog, und die Reformbestrebungen der katholischen Kirche waren der Baukunst günstig, die sich allerdings fast durchweg mit italienischen und französischen, in Norddeutschland auch mit niederländischen Künstlern behalf. Bedeutsam rückt jetzt der kleine Kurstaat vor, dessen Kraft und Energie von nun an die Zukunft Deutschlands bestimmte. Unter dem Großen Kurfürsten und seinem Sohn, dem ersten preußischen Könige, meldet sich Berlin unter den deutschen Kunststädten zum Worte. Friedrich Wilhelm hatte seine Jugend in den Niederlanden verbracht und die Kunst des stammverwandten Volkes der Generalstaaten blieb ihm zeitlebens ans Herz gewachsen. Von Holland her berief er die Bildhauer und Architekten, die nach den gewaltigen militärischen und politischen Erfolgen seine Hauptstadt schmücken sollten, an ihrer Spitze Johann Arnold Nering, der eine überaus fruchtbare Bautätigkeit entfaltete (von deren Taten leider fast nichts mehr auf uns

gekommen ist) und den ersten Plan zum Zeughaus entwarf. Dies Waffenarsenal, mit dessen Bau bezeichnenderweise die beste Epoche der Berliner Kunst begann, das stolze Denkmal der Kriegserfolge des jungen Großstaates, erhält nach Nerings Tode (1695) von dem Franzosen Johann de Bodt seine endgültige Gestalt. An seiner Bauleitung und dekorativen Ausschmückung aber war bereits der größte Künstler beteiligt, den Deutschland im 17. Jahrhundert hervorgebracht hat: Andreas Schlüter (1664 bis 1714). Auch Schlüters Werke tragen den Stempel fremdländischer Einflüsse. Er muß französische und vor allem italienische Architektur und Plastik kennengelernt und sorgsam studiert haben; zahlreiche Details an seinen Bauten und Skulpturen beweisen es. Doch der Wert seiner Schöpfungen beruht eben darin, daß er alle diese Anregungen durch seine Persönlichkeit zu völlig individuellem Ausdruck überwunden und verschmolzen hat; daß er den barocken Pomp der Zeit durch Erinnerungen an Vorbilder der Antike und der Hochrenaissance bändigte. Gerade dadurch konnten seine Werke, die so viel Neues und Fremdes auf Berliner Boden anpflanzten, hier dennoch so tief vergrabene Wurzeln schlagen. Von Warschau her, wohin der in Hamburg geborene Künstler durch den Polenkönig Johann Sobieski, den Landesherrn seiner zweiten Heimat Danzig, berufen worden war, kam Schlüter (wohl im Jahre 1694) als Hofbildhauer nach Berlin. Plastische Dekorationen an Nerings steinernem Neubau der Langen Brücke scheinen hier seine erste Arbeit gewesen zu sein. Es folgte der Skulpturenschmuck des Zeughauses, das Relief des Mittelrisalits und im Innenhofe jene Reihe von bärtigen Männerköpfen und zarten Jünglingsgesichtern, in denen sich das Grauen und der Schrecken, die Wut und Gier des Krieges widerspiegeln, und

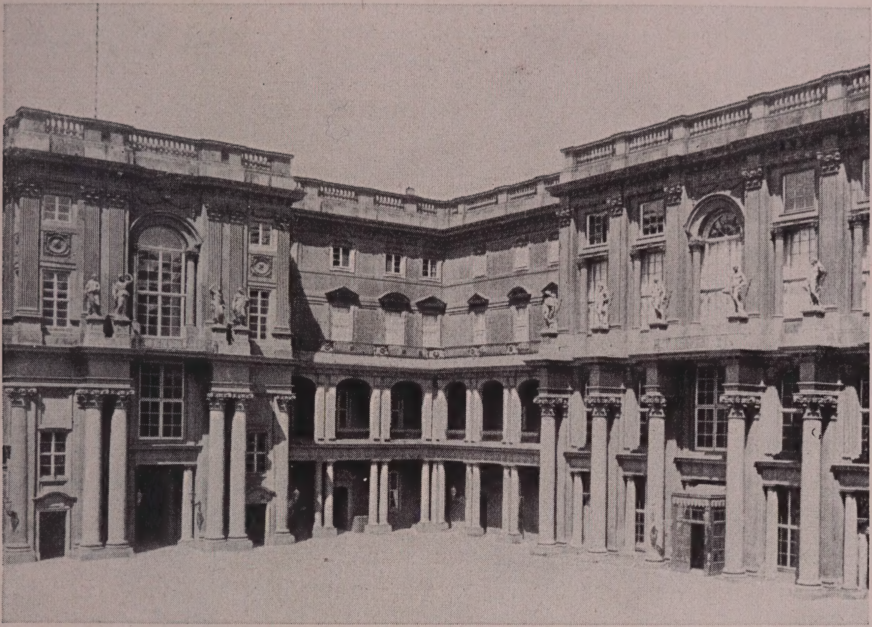
Andreas Schlüter, Maske eines sterbenden Kriegers
Berlin, Hof des Zeughauses



Andreas Schlüter, Der Große Kurfürst. Berlin

die in der Nachbildung des Körperhaften zugleich großartige Symbole eines innerlichen Erlebens darstellen. Kleinere Arbeiten, wie die barocke Kanzel der Marienkirche, führen weiter zu Schlüters bildhauerischem Hauptwerk: dem Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten (enthüllt 1703). Die Auffassung, die der Künstler hier der Gestalt lieh, war durchaus nach dem Geschmack der Zeit: die seltsame Verbindung von römischem Cäsarenkostüm und Allongeperücke. Aber dies modische Arrangement tritt völlig zurück gegen die hinreißende Gewalt, mit der die Persönlichkeit des Herrschers, die Energie seines Willens und die Größe seiner Taten ausgedrückt sind. Das unaufhaltsam Vorwärtsstürmende des Geistes, der aus den majestätischen Zügen leuchtet, wird begleitet durch das Schreiten des prachtvoll modellierten Pferdes, und die bewegten Gestalten der gefesselten Sklaven am Sockel steigern durch den Kontrast den Eindruck der Ruhe und Kraft, der von der Hauptfigur ausgeht. Die Kunstgeschichte der Völker besitzt nur wenige Seitenstücke zu diesem Berliner Reiterbilde; man muß schon an Verrocchios Colleoni denken, um einen würdigen Nebenbuhler zu finden.

Als Bildhauer war Schlüter nach Berlin berufen worden, doch er ward bald nach seiner Ankunft auch als Architekt in Anspruch genommen. Zuerst als Innendekorateur beim Charlottenburger Schlosse; dann aber als leitender Baumeister. Der Kurfürst übertrug ihm den durchgreifenden Umbau der alten Hohenzollernburg an der Spree, die Schlüter als ein malerisches Gemisch aus Elementen der verschiedenen Epochen, die an ihr mitgewirkt hatten, vorfand. Seine Tätigkeit gab nun dem Berliner Schlosse die endgültige Gestalt. An der Flußseite blieben die älteren Bauteile, die sich dort aneinanderdrängten, unverändert. Die Schloßflügel des Caspar Theyß-Baus aber wurden erweitert, um zwei rechtwinklige Höfe herumgeführt und aus der Sprache der frühen deutschen Renaissance in die des Barock übertragen. Imposant erhob sich die Schloßplatzfassade, in vier Stockwerken aufgeschichtet, mit sparsamem Schmuck; aller reichere Ausdruck ist auf die wuchtigen Portale beschränkt, die mit den Vertikalen ihrer mächtigen Säulen die wagerechten Linien der großen Frontfläche durchschneiden. War hier alles auf die Wirkung nach außen berechnet, stark und majestätisch, so ward der Lustgardenfassade bei völlig gleichen Grundverhältnissen der Gliederung ein eleganterer Charakter gewahrt; denn hier war die Gartenfront, deren Tor den König und den Hof in die heiteren Anlagen der Spreehalbinsel führen sollte. Das Wundervollste aber schuf Schlüter in der Architektur des ersten Hofes, wo er mit großem Geschick den vorhandenen Grundstock des Baus benutzte und doch alles zu einer neuen Einheit zusammenschloß. Allenthalben spüren wir an diesem Schloßbau den Einfluß italienischer und französischer Studien. Die römische Ordnung der Portalrisalite, Anklänge an den römischen Palazzo Madama, an Perraults Louvrebau im Hof und andere Erinnerungen, die auftauchen, beweisen, daß Schlüter als Architekt ebenso von den Meistern des Südens zu lernen wußte wie als Bildhauer. Dennoch

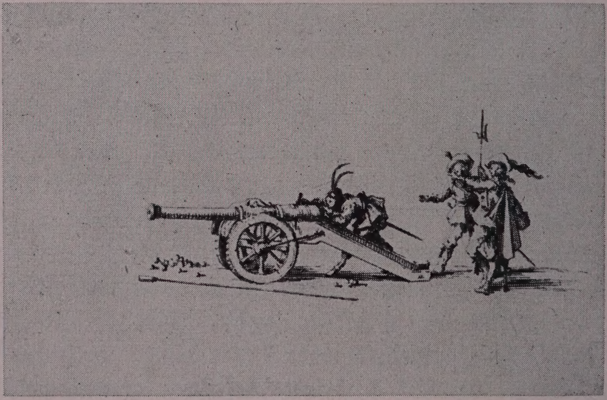


Andreas Schlüter, Der Hof des Schlosses zu Berlin

ist das, was sein Genie aus solchen Elementen schuf, sein Eigentum geworden, weitab von jeder kleinlichen Kopie, und allen fremden Anregungen zum Trotz ein deutsches, ja ein berlinisches Werk, erzeugt aus einer Verbindung romanischer Formenfreude mit germanischem Geist und märkischer Zurückhaltung. Schlüters persönliche Arbeit blieb auf die Flügel um jenen ersten Hof beschränkt; der Weiterbau nach Westen zu ist ein Werk seines Nachfolgers in der Leitung des Schloßbaus, des Schweden Joh. Friedrich Freiherrn von Eosander, der, von deutschen Eltern in Gotland geboren, den Namen Eosander von Göthe führte. Eosander verlängerte die Schlüter-Fassade und fügte als Abschluß den Westflügel an der Schloßfreiheit an, der durch seine pompösere und prunkvollere Haltung, namentlich durch das triumphbogenartige Barockportal, von Schlüters Größe wesentlich abweicht. Der Meister selbst hatte andere Pläne; ohne Zweifel ist er der Urheber des niemals ausgeführten Projekts gewesen, den Schloßplatz zu einem großen Forum für die Hauptstadt des neuen Königreiches umzugestalten. Doch dies alles blieb nur ein Künstlertraum. Denn in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts erfolgte die Katastrophe, die seinen Sturz herbeiführte: der Neubau des Münzturmes beim Schlosse, den er begonnen hatte, erwies sich als ein Fehlschlag, das Mauerwerk mußte abgetragen werden, und der Schloßbaumeister ward seines Amtes entsetzt. Schlüter hat diesen Schlag niemals verwunden, seine Kraft war gebrochen. Dennoch war er als Bildhauer und Architekt weiter tätig und schuf, als letzte Arbeit in Berlin,

eines der schönsten Privathäuser, die heute in der Weltstadt von alter Zeit künden: das jetzige Haus der Loge Royal York (1712). Als aber Friedrich I. 1713 starb, folgte der Meister einem Rufe, der von Peter dem Großen aus Rußland an ihn erging. In Petersburg erwarteten ihn neue Pläne; doch schon 1714 erlag seine zerrüttete Gesundheit den Gefahren des russischen Winters.

So große Taten wie die Architektur und Plastik hat die Malerei in Deutschland während des 17. Jahrhunderts nicht aufzuweisen. Das Erbe Dürers, Holbeins und Grünewalds war vertan. Schon wenige Jahrzehnte nach ihrem Tode ist die deutsche Malerei in Manierismus und Nachahmung der Italiener hinabgesunken. Nur ein einziger Künstler strebt aus den Niederungen zur Höhe empor: der Frankfurter Adam Elsheimer (1578 bis 1620), der zwar, ähnlich wie Poussin und Claude Lorrain, die Hälfte seines Lebens in Rom verbrachte, der aber seinen Landschaften aus den Sabiner und Albaner Bergen eine Naturstimmung und einen malerischen Vortrag von durchaus nordischer, deutscher Art sicherte. Auch Elsheimer hat wie Poussin die Berge, Baumgruppen und Ruinen der Umgebung Roms als Hintergründe für mythologische und biblische Szenen benutzt, doch er setzte an Stelle der heroischen Stilisierung und der kühlen Linienkomposition eine zarte landschaftliche Intimität der Auffassung und eine mit den Niederländern verwandte Poesie der Farbe. Um ihn und nach ihm blieb alles im Mittelmäßigen und in Versuchen stecken. Ein Maler ohne Bedeutung war auch Joachim Sandrart (1606—1688), gleichfalls aus Frankfurt stammend, der uns jedoch in seinem Buche „Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerkünste" ein wertvolles historisches Quellenwerk hinterlassen hat. Von den übrigen sind höchstens noch der Maler und Radierer Johann Heinrich Roos (1651 bis 1705), der als Tiermaler Anerkennung fand, und der Schlachtenschilderer Philipp Rugendas aus Augsburg (1666—1742) zu nennen. Auch sie alle fanden erst in Rom ihre künstlerische Heimat.

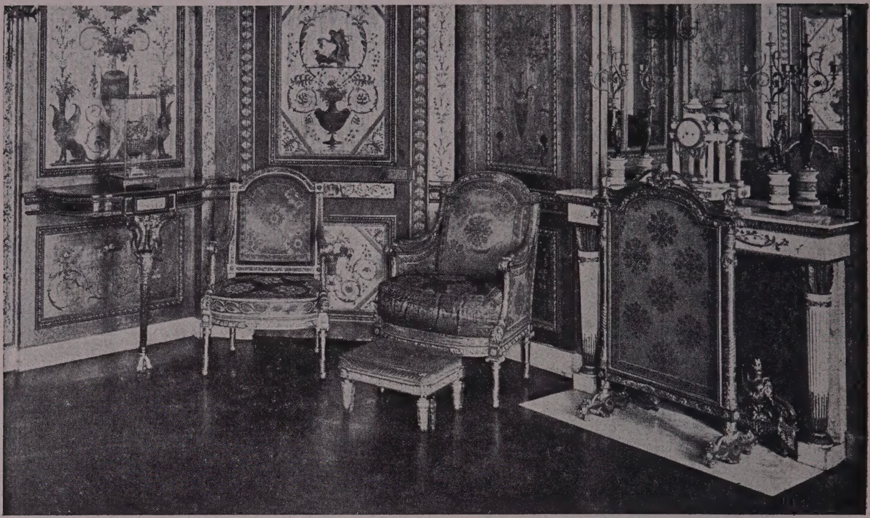


Callot, Stich aus den Exercices militaires

Kändler, Kolombine und Scaramuzzo. Meißen um 1745
Berlin, Kunstgewerbe-Museum

Das achtzehnte Jahrhundert

Die Kunst des 18. Jahrhunderts galt vor hundert Jahren als ein wahres Teufelswerk, und es hat lange gedauert, bis eine gerechtere Beurteilung dieses Zeitraums einsetzte. Heute wissen wir, daß kaum eine andere Epoche so innig von künstlerischem Geiste durchdrungen war. Die Zahl der großen Meister, die das Jahrhundert der Welt geschenkt hat, hält gewiß den Vergleich nicht aus mit der stolzen Reihe schöpferischer Persönlichkeiten, die vor ihm aufgetreten waren; aber die künstlerische Kultur der europäischen Völker ist dafür in diesem Zeitabschnitt reicher, verbreiteter, verfeinerter als je vorher. Wie im sozialen und politischen Leben, so kreuzen sich auch in seiner Kunst die verschiedenartigsten, widerspruchsvollsten Tendenzen. Denn es ist die Zeit eines glänzenden Abschlusses und eines bedeutungsvollen Anfangs zugleich: die alte aristokratisch-höfische Welt schwingt sich noch einmal zu höchstem Glanz auf, um dann zusammenzusinken und der neuen Zeit des Bürgertums Platz zu machen. Die Renaissance klingt aus und endet in künstlerischen Gebilden, die ihre Lehren in tändelndem, übermütigem, tollem Spiel ad absurdum führen; ihre Tendenzen werden bald darauf von neuem aufgenommen, ernster erfaßt und radikaler



Boudoir der Marie Antoinette im Schloß zu Fontainebleau

durchgeführt als je vorher, und schließlich melden sich die ersten Anzeichen einer ganz neuen Kunst zu Worte, die zu allen diesen Bestrebungen einen diametralen Gegensatz darstellt. Das alles scheidet sich nicht klar voneinander, löst sich nicht in logischer Folge ab, sondern verquickt und verwirrt sich in zahllosen, oft schwer übersehbaren verschlungenen Linien. Um so größer ist der Reiz, diesen gewundenen Pfaden der Kunst nachzugehen.

Frankreich, das am Ende des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. die Herrschaft über Europa angetreten hatte, behielt auch jetzt die Führung. Aber ein neuer Geist ward lebendig, als der Sonnenkönig starb. Seine Regierung hatte den Absolutismus des persönlichen Regiments fest begründet, und die Kunst war ein willkommenes Mittel, den Glanz des Hofes, von dem das ganze Staatswesen Licht und Wärme empfing, zu erhöhen. Als aber Ludwig die Augen schloß, war man des steifen Pomps, der schweren Fesseln der Zeremonie müde, und unter dem Regenten Philipp von Orleans (in der „Régence"-Zeit) und vollends unter Ludwig XV. sprudeln die lang zurückgehaltenen Quellen heiterer Lebensfreude wieder auf. Die Grandezza weicht, man will sich einem ungebundenen Dasein, einem schrankenlosen Genuß in die Arme werfen, und es erklingt, zuerst noch gedämpft und aus der Ferne, dann aber lauter und eindringlicher der Ruf: zur Natur zurück! Doch nicht mit einem Schlage ließ sich der Weg von Künstelei und Prunk und Unnatur zur Einfachheit und Schlichtheit finden. Zunächst begnügte man sich damit, die festen und gebundenen Formen des Barock zu lockern, die starren Regeln der Symmetrie zu durchbrechen, an Stelle des majestätischen Ernstes Grazie und Heiterkeit zu setzen. Die dekorativen Künste vor allem kamen diesem Verlangen nach, und in der Innenausstattung der Schlösser und Häuser wie in dem gesamten

Der Amortempel im Park des Trianon-Schlosses

Kunstgewerbe macht sich nun eine ausgesprochene Tendenz zur Leichtigkeit, zum Launischen und Spielenden geltend.

Das Rokoko erhebt sein Haupt. Die Schnitzereien der Türen und Möbel, die Formen der Geräte und Schmuckstücke nehmen Linien von freien Biegungen und Schwingungen an, die in Schnörkeln, in Blumengewinden, in Muscheln und Gitterwerk auslaufen. Von dem chinesischen und japanischen Kunsthandwerk, das man im 17. Jahrhundert kennen gelernt hatte, übernimmt man das Motiv des scheinbar willkürlichen Wechsels leerer Flächen und zierlich dekorierter Felder und Ecken, übernimmt man die reizvolle Asymmetrie, die alle Schwere aufhebt. Auch die üppigen Farben werden verbannt. Man schwärmt für zarte, gedämpfte Töne, für ein mattes Blau, ein blasses Rosa in den Seidenstoffen der Kostüme und Möbelbezüge, für schlichtes Weiß und Gold in der Dekoration der Zimmer. Die Tracht des Rokoko erscheint uns Heutigen noch reichlich verziert genug; den Menschen des beginnenden 18. Jahrhunderts galt sie als eine Erlösung und Befreiung von der Steifheit der Kleidung unter Ludwig XIV. Und das Hüpfende, Tändelnde, Leichtfertig-Graziöse, das sich in der Mode der Schnallenschuhe, der duftigen Puderperücken, der Spitzenjabots und der Schönheitspflästerchen kundgibt, fand in der Kunst sein Spiegelbild in der neu aufkommenden Pastellmalerei, die mit trockenen zarten Farben, wie mit getöntem Puder, Porträts und Genreszenen auf den Karton brachte; in den intimen und lauschigen Boudoirs, die man in den Schlössern der Fürsten und in den „Hotels" der Vornehmen an die Stelle der prunkvollen Repräsen-

Antoine Watteau, Unterhaltung im Freien. Dresden, Gemälde-Galerie

tationsräume setzte; und vor allem in der dekorativen Kunstgattung, die — sehr bezeichnend — der Liebling des 18. Jahrhunderts wird: im Porzellan. Die ganze Epoche ist nicht zu denken ohne die zierlichen Schüsseln und Schalen, Teller und Vasen, Gruppen und Figürchen aus diesem zerbrechlichen, vergänglichen Material, dessen zarte Struktur mit Farbe betupft und mit Glasur überzogen ward, daß das Licht des Tages und der flimmernden Kerzen darauf sein prickelndes Spiel trieb. Auch hier spricht der Einfluß Ostasiens mit. Denn das leidenschaftliche Verlangen, die kostbaren chinesischen Stücke in Europa nachzuahmen, führte zu der Erfindung des Porzellans. Die Holländer, die zuerst die ostasiatische Ware auf den Markt gebracht hatten, versuchten schon im 17. Jahrhundert, sie zu kopieren. Die Delfter Fayencen sind das erste Resultat dieser Bemühungen. Aber die echte harte Porzellanerde ward erst im Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland entdeckt, wo Johann Friedrich Böttger (1682—1719) im Dienste des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August des Starken die ersten Gefäße in diesem Stoffe herstellte. Die Folge war die Begründung der Meißner Porzellan-Manufaktur, deren Ruhm sich rasch über ganz Europa verbreitete, und die an zahlreichen deutschen Höfen, vor allem in Berlin, in Wien, in Höchst und Ludwigsburg, dann in Frankreich (Manufaktur Sèvres) die Begründung von Porzellanfabriken hervorrief.

Watteau, Gilles. Paris, Louvre

Frankreich aber, das die deutsche Erfindung des Porzellans in eigener Weise nutzte und verarbeitete, ward auf allen anderen Gebieten des Dekorativen und Kunsthandwerklichen maßgebend. Die Innen-Architekten, an der Spitze Robert de Cotte und das Heer seiner Nachfolger (Gilles Marie Oppenord, Juste Aurèle Meissonier, de la Joue usw.), entwickeln das charakteristische Rokoko-Ornament, das sie in ihren Zeichnungen und Stichen mit unerschöpflicher Phantasie abwandelten, um so den Künstlern und Handwerkern aller Länder mustergültige Vorbilder zu liefern. Die Goldschmiedekunst, die

Lancret, Blindekuhspiel. Potsdam

Schmiedekunst, der Möbelbau folgten ihnen nach, und mit immer größerer Sicherheit bewegten sich bald alle Zünfte in diesem Stil der Schnörkel und Bänder, der Muscheln und Embleme, der leichten Schneckenlinien und losen Gehänge, in die sich das Rollwerk des Barock auflöste, der frei angeordneten, fast naturalistischen Ranken und Blumen. Die festen Linien und Winkel schwinden; Kurven, Bogen, geschweifte, geschlängelte und plötzlich abbrechende Konturen, Halb- und Viertelkreise treten an ihre Stelle. Das Repräsentative wird abgelöst durch das Niedliche, der Ernst durch die Koketterie.

In merkwürdigem Gegensatz steht diese Innendekoration zu der Architektur. Denn das künstlerische Empfinden der französischen Baumeister war zu gut erzogen, um auch an der Fassade die auflösenden Tendenzen des Rokoko aufkommen zu lassen. Hier führte die Sehnsucht der Zeit nach Freiheit und Natürlichkeit vielmehr zu einer Bauart, die an Stelle der Barockdekoration einfacher gehaltene Linien und Formen setzte. Schon in der Régence-Epoche wird das klar erkennbar, und es entwickelt sich eine Architektur, die sich enger als die gesamte Renaissance an die Vorbilder der Antike hält. Denn in der Rückkehr zum Griechentum glaubt man im 18. Jahrhundert immer entschiedener auch eine Rückkehr zum Natürlichen erblicken zu dürfen. Unter Ludwig XV. übersiedeln dann zeitweise die Schnörkel und geschweiften Linien der Innenausstattung auch an die Fassaden der Gebäude, an die Umrahmungen der Türen

Boucher, Schäferszene. Paris, Louvre

und Fenster, an den Schmuck der Gesimse und Balkons. Aber schon am Ende der Regierung dieses Rokokokönigs und des Einflusses seiner allmächtigen Freundin, der Marquise von Pompadour, macht sich abermals ein Rückschlag bemerkbar, und unter Ludwig XVI. tritt ein neues Streben nach Einfachheit und Ruhe auf, das sich nun mit ungleich größerer Energie durchsetzt. Es sind die ersten Folgen der Ausgrabungen am Fuße des Vesuv, die sich hier bemerkbar machen und die später zu der radikalen Bewegung des Klassizismus führen sollten. Der Louis-seize-Stil will noch nicht die Antike unmittelbar nachahmen, sondern er begnügt sich damit, wieder gerade Linien, quadratische und rechteckige Gliederungen, symmetrische Ornamentanordnungen einzuführen, die Schnörkel durch Kreise, die Willkür der Ranken durch korrektere Girlanden zu ersetzen. Eine Übersättigung an der launischen Tändelei führt nun wieder zu neuer Regelmäßigkeit, die aber nicht in die Schwere und Überladung des Barock zurückfällt, sondern vom Rokoko Diskretion und vornehme Zurückhaltung gelernt hat. Und nun ist die Bewegung zu mächtig geworden, als daß ihr die dekorative Kunst hätte standhalten können. Auch die Innendekoration, die Goldschmiedekunst, die Möbelarchitektur, das Porzellandekor folgen ihr. Es ist nur ein Schritt, der von diesem Geschmack wenige Jahrzehnte später zum Stil des Empire führt, und es war falsch, wenn man früher die Entwicklung so auffaßte, als habe erst die große Revolution von 1789 der

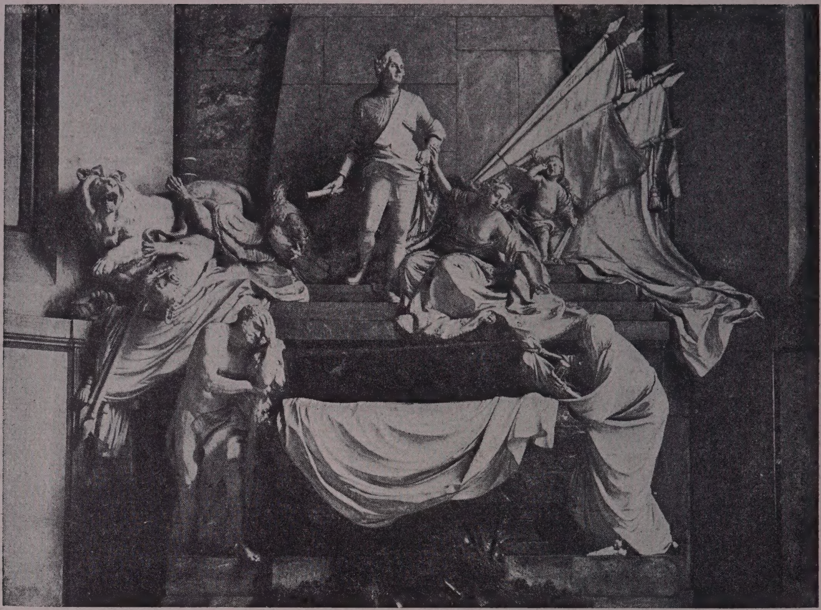
Fragonard, Die Schaukel. London, Wallace Collection

Rokokoherrlichkeit ein Ende gemacht. Schon vor dieser gewaltigen Umwälzung hatte die organische Gesetzmäßigkeit der Stilwandlungen zur Schlichtheit gedrängt, und die Natursehnsucht, die in Jean Jacques Rousseaus Schriften zum Ausdruck kommt und die Revolution vorbereitet, hängt aufs innigste mit der Bewegung zusammen, die auch die vornehme Welt und die führenden Kulturschichten erfaßt hatte. Unmittelbar neben das Schloß Ludwigs XIV. ließ Marie Antoinette im Park von Versailles ihr Schlößchen Trianon aufbauen, das klassische Denkmal einer gewiß noch koketten und spielerischen Freude an einfachem und natürlichem Leben, und die Schäfermode der Zeit, so verziert sie auftritt, zeigt, wie weit die Bewegung um sich griff.

In der französischen Malerei erkennen wir die gleiche Entwicklung. Die Repräsentationskunst des 17. Jahrhunderts wird verabschiedet, und der große Meister, der jetzt den Reigen der französischen Künstler führt: Antoine Watteau (1684—1721), spiegelt in seinen Werken Sinn und Leben der Rokokozeit in ihrer Mischung aus Freiheitsdurst und zierlichem Schnörkelwesen. Er schildert die Freuden der vornehmen Welt, ihre ländlichen und galanten Feste, ihre arkadischen Schäfermaskeraden und das Komödienspiel, an dem sie sich ergötzte, den von der Etikette befreiten Verkehr zwischen den eleganten Kavalieren und den geputzten Demoiselles, und er übertrug in seine Bilder den ganzen Geist der Zeit, ihre Anmut und ihre Lust am Spiel, ihre graziöse Frivolität und ihr sinnliches Raffinement, das durch die Grazie der gesellschaftlichen Formen vor roher Lüsternheit bewahrt bleibt. Die „Einschiffung nach der Insel Cythere“ (heute im Berliner Schloß, eine Wiederholung im Louvre zu Paris), die Schilderung einer Fahrt schwärmerischer und scherzender Liebespaare zu einem Eiland der Lust und Seligkeit, darf als Symbol der ganzen Epoche gelten. Watteaus Lehrer im malerischen Handwerk aber

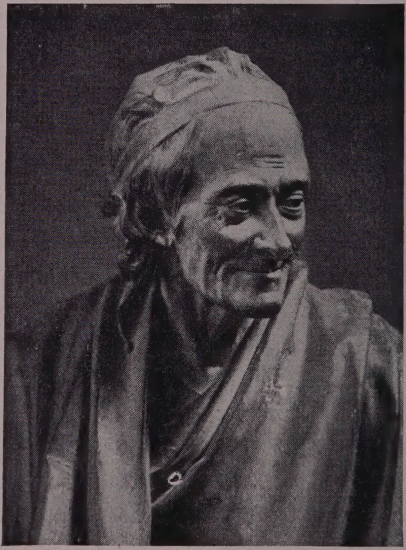
Jean Baptiste Greuze, Bibellektüre. Dresden, Gemälde-Galerie

waren die Niederländer, vor allem die Vlamen des 17. Jahrhunderts. Von ihnen übernahm er den rauschenden Klang der Farben, die zarten Übergänge und wohlabgestimmten Akkorde der landschaftlichen Hintergründe, die warme, tonige, intime Stimmung seiner Bilder, und der malerische Geschmack, den er der verfeinerten französischen Kultur verdankte, befähigte ihn zu völlig neuen künstlerischen Akkorden und Harmonien. Die niederländischen Lehrer aber hatten Watteau auch stofflich der Natur genähert. In seiner Frühzeit wie am Schlusse seines kurzen, erstaunlich arbeitsreichen Lebens hat er mit resolutem Wirklichkeitssinn Gruppen und Gestalten aus dem Volke, Bauern und Soldaten und städtische Menschen gemalt, und das spätere Aushängeschild für den Kunsthändler Gersaint (im Berliner Schloß) gibt das Treiben der Käufer und Verkäufer in einer Pariser Bilderhandlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit wunderbarer Lebendigkeit und Wahrheit wieder. Mit Watteau wetteiferten die bedeutendsten Meister seiner Schule: Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1695—1736). Andere, wie Jean François de Troy (1679—1752) oder Carle van Loo (1705—1765) wandten den neugewonnenen Realismus nüchterner, aber mit großem malerischen Geschick auf Sittenschilderungen der umgebenden Welt an. Liotard (1702 bis 1789) ward der führende Meister im Pastell. Watteaus Erbe in der beherrschenden Stellung der französischen Kunst ist dann François Boucher (1703

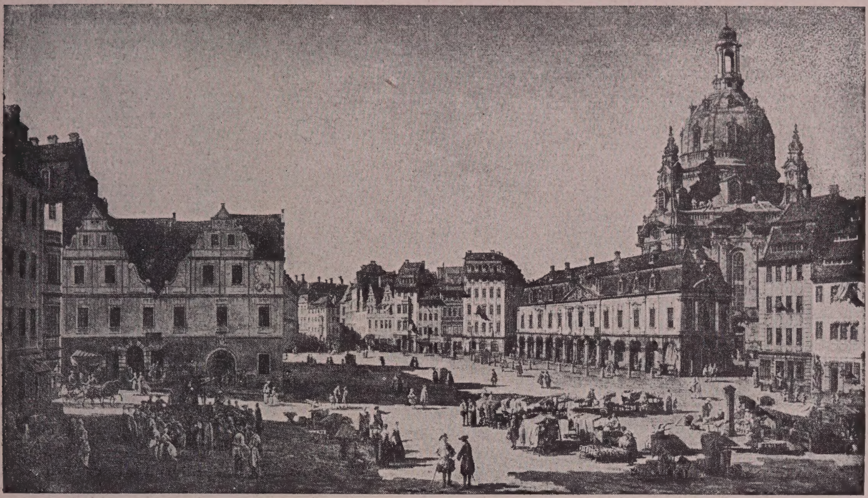


Jean Baptiste Pigalle, Grabdenkmal des Marschalls von Sachsen
Straßburg, Thomaskirche

bis 1770), dessen arkadische Schäfer und Schäferinnen, dessen Göttinnen, Nymphen und allegorische Gestalten den Höhepunkt der Rokokoverziertheit darstellen, der aber neben diesen gefälligen und geschickten Bildern in reizvollen Studien nach der Natur und in glänzenden Porträts (Bildnisse der Pompadour) doch wieder seine Verwandtschaft mit dem Watteaukreise bewies. Sein Schüler François Honoré Fragonard (1732 bis 1806) war ihm in dem malerischen und dekorativen Geschmack, mit dem er die flüchtigen Träume und Spiele der Zeit festhielt, weit überlegen. Zur Natur, und nun weit energischer zu wahrer Einfachheit zurück aber führte zu gleicher Zeit Jean Siméon Chardin (1699—1779), der, von den Niederländern angeregt, eine kostbare Kunst der Stillebenmalerei entfaltete und in der Delikatesse seiner Farbenzusammenstellungen sich schon



Houdon, Denkmal Voltaires (Ausschnitt)
Paris, Théâtre Français



Bernardo Canaletto, Der Neumarkt zu Dresden. Dresden, Gemälde-Galerie

unmittelbar mit dem modernen Geschmack des 19. Jahrhunderts berührt. Auch Jean Baptiste Greuze (1725—1805), dessen sinnlich schwärmerische Mädchengestalten noch von fern mit Boucher verwandt sind, vollzog den Übergang zum Realismus, ja zu einer bürgerlichen Genremalerei, die ihre Stoffe am liebsten dem Familienleben der Zeit entlehnte und so die holländische Sittenmalerei erneuerte.

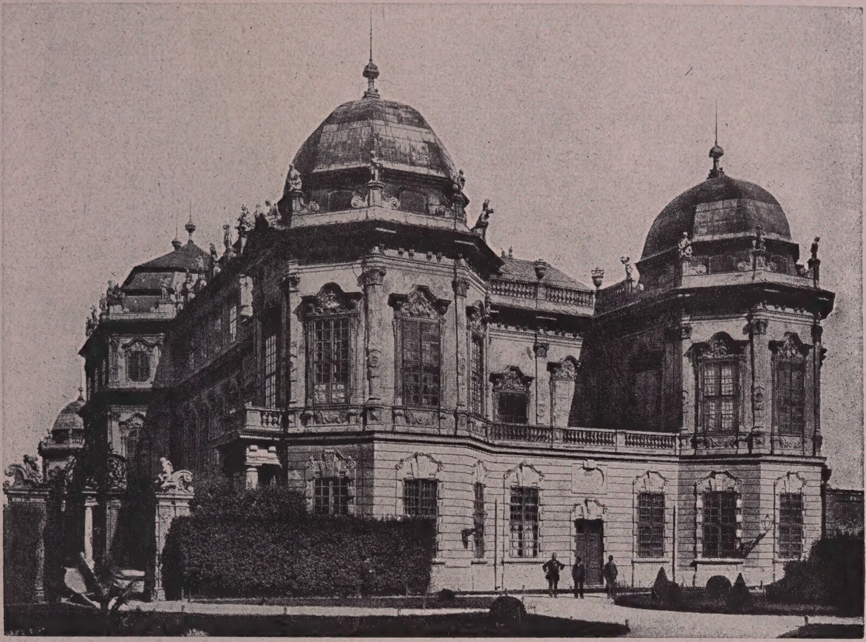
In der Plastik ist Jean Baptiste Pigalle (1714 bis 1785) noch ein Bewahrer älterer Tradition, dessen Grabdenkmal des Marschalls von Sachsen in der Straßburger Thomaskirche noch mit dem allegorischen Pomp der Spätrenaissance wirtschaftete, und dessen glänzend modellierte dekorative Figuren vom Zierlichkeitsgeist des Rokoko beeinflußt sind. Jean Antoine Houdon (1741—1828) aber vertritt auch hier das Streben nach Natur und Lebenswahrheit, und seine Werke (vor allem die sitzende Statue Voltaires im Théâtre française zu Paris und die Büste Rousseaus) eröffnen die Reihe der großartigen Schöpfungen, durch welche die

Tiepolo, Mariä Empfängnis
Madrid, Prado

Treppenhaus in der Fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg

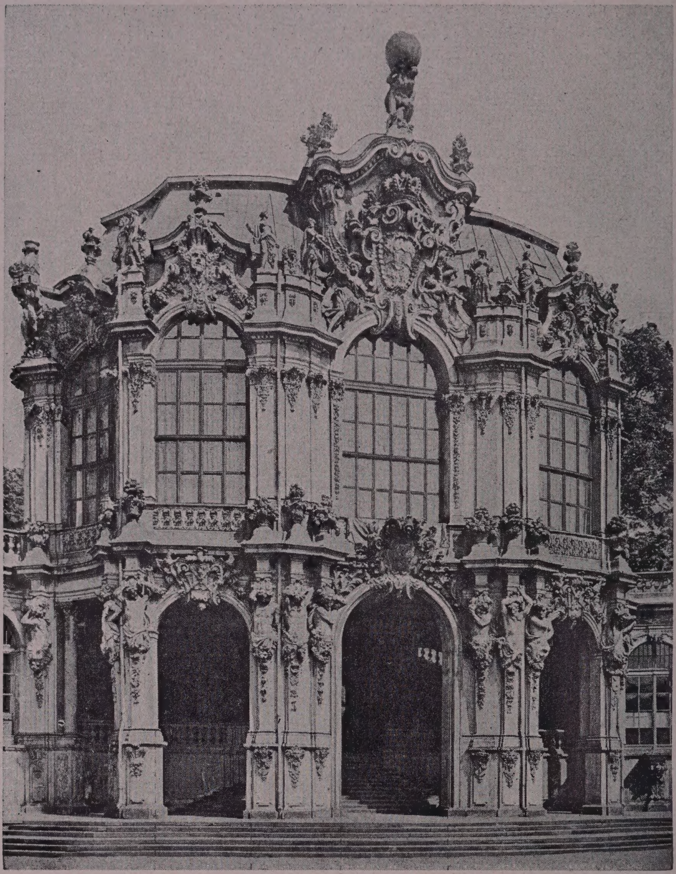
französischen Bildhauer des 19. Jahrhunderts die Lehrmeister Europas auf neuen Wegen werden sollten.

Italien tritt im 18. Jahrhundert noch weiter aus der ersten Reihe zurück. Die Traditionen waren hier zu fest begründet, um den raschen Wechsel und die Kreuzwege des Geschmacks zu ermöglichen, die wir in Frankreich beobachteten. Die Formen des Barock hielten sich auch jetzt in der Architektur, in der Innenausstattung und im Kunstgewerbe, und die Werke der Vergangenheit waren zu imposant, um den hüpfenden Stil des Rokoko ohne weiteres neben sich zu dulden. Die Paläste, die man noch immer in reicher Zahl baut, schließen sich unmittelbar an ihre älteren Nachbarn an. In Rom entstanden im Beginn des 18. Jahrhunderts zwei so glänzend gelungene und im heutigen Bilde der ewigen Stadt so maßgebende Anlagen wie der Prachtbau der Spanischen Treppe und das Wahrzeichen der Fontana Trevi (von Niccolo Salvi). Rom blieb überhaupt der Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens, wie es das Ziel der fremden Künstler aus ganz Europa war, die sich hier schulten und bildeten. Auch der bekannteste Maler der Zeit: Pompeo Batoni (1708—1787), der über die Art des 17. Jahrhunderts hin wieder auf die Hochrenaissance zurückgriff, wirkte in der Hauptstadt des Kirchenstaates. Daneben aber erlebte Venedig eine glänzende Nachblüte. Die dekorative Großartigkeit, zu der die



Lukas Hildebrand, Die Seitenfassade des Belvedere zu Wien

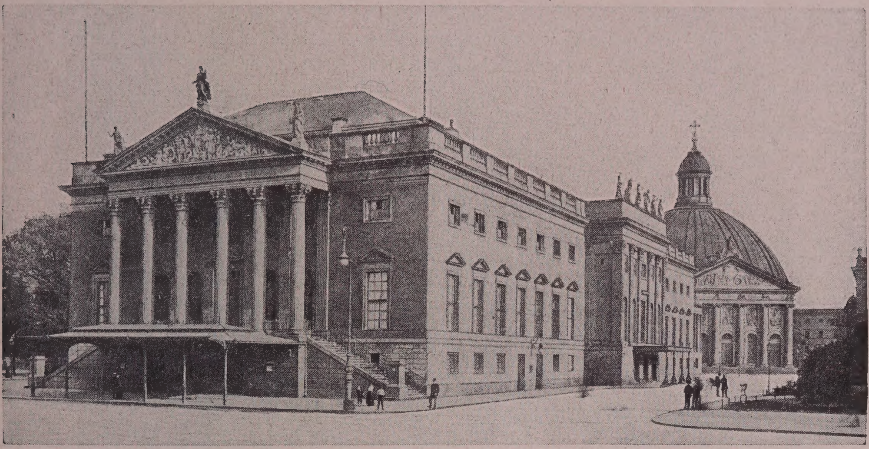
venezianische Malerei schon am Ende des 16. Jahrhunderts emporgestiegen war, findet einen letzten Vertreter in Giovanni Battista Tiepolo (1696 bis 1770), der mit unerschöpflichem Erfindungsreichtum Wände und Plafonds in den Schlössern seiner Heimatstadt, aber auch im Auslande, in Madrid und im Schlosse zu Würzburg, mit Freskomalereien bedeckte. Der festliche Schwung und die leuchtende Farbenherrlichkeit der Veronese und Tintoretto klingen hier nach; doch Tiepolo verbindet mit diesen venezianischen Überlieferungen den Geist und die freie Grazie seiner Zeit. Er ist ein Meister in der Gliederung und Belebung der Flächen, in der oft impressionistischen Art, in der er seine Genien und Putten, seine Wolkengebilde und olympischen Szenerien auf den Putz malte. Auch die realistische Strömung des Jahrhunderts findet in der venezianischen Malerei Eingang. Francesco Guardi malt mit immer neuer Liebe die alte Märchenstadt, vor allem den Markusplatz und die Piazetta, wo die Rokokokavaliere zwischen den ehrwürdigen Baudenkmälern promenieren und die Volksmassen sich drängen. Auch Guardi gehört mit seinen subtilen Malereien zu den Ahnherren der modernen Kunst; denn über das Erzählen und Schildern gehen ihm die Licht- und Luft- und Farbenprobleme, die es hier zu lösen gibt. Weniger geistreich und frei im malerischen Ausdruck, aber von sachlicher und korrekter Treue sind die Bilder des Antonio Canale (1697—1768). Ihm und seinem Neffen Bernardo Belotto (1720—1780), der wie sein Oheim den Beinamen Canaletto erhielt, verdanken wir die wichtigen



Daniel Pöppelmann, Der Zwinger zu Dresden (Mittelpavillon)

Veduten der Lagunenstadt, dem jüngeren Canaletto, der über die Alpen zog, daneben auch die vorzüglichen Ansichten von München und Dresden, deren geschichtliche Bedeutung durch die Sauberkeit und den Geschmack der Malerei erhöht wird.

Weit stärker als in Italien macht sich der fremde Einfluß in Deutschland geltend. Noch immer waren hier die Folgen des Dreißigjährigen Krieges nicht verwunden, und das Land, das genug zu tun hatte, sich von den furchtbaren Zerstörungen jener Kämpfe zu erholen, brachte nur geringe Mittel auf, um der Kunst zu huldigen. Nur spärlich brachte im Anfang des 18. Jahrhunderts der Boden schöpferische Kräfte hervor. So hielten sich die Fürsten, die in ihren Residenzen, soweit die Mittel reichten, den Pariser Glanz nachzuahmen strebten, am liebsten auswärtige Künstler, die man vor allem von Frankreich, aber auch aus Italien und Holland bezog. Der fremdländische Modegeschmack ward allenthalben maßgebend, auch als allmählich die einheimischen Künstler selbst eingriffen, bewegten sie sich durchaus auf seinen Bahnen. Die Schloßbauten nehmen den Stil des Rokoko an, wobei wie in Frankreich der Kontrast zwischen der einfacheren Fassadenbehandlung und der schwelgerisch-üppigen Innendekoration aufrecht erhalten wird. So entstehen am Rhein das Brühler Schloß, bei München die Schlösser Nymphenburg und Schleißheim, im weiteren Deutschland die Schlösser von Bruchsal und Münster; am Main,



Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorff, Das Berliner Opernhaus

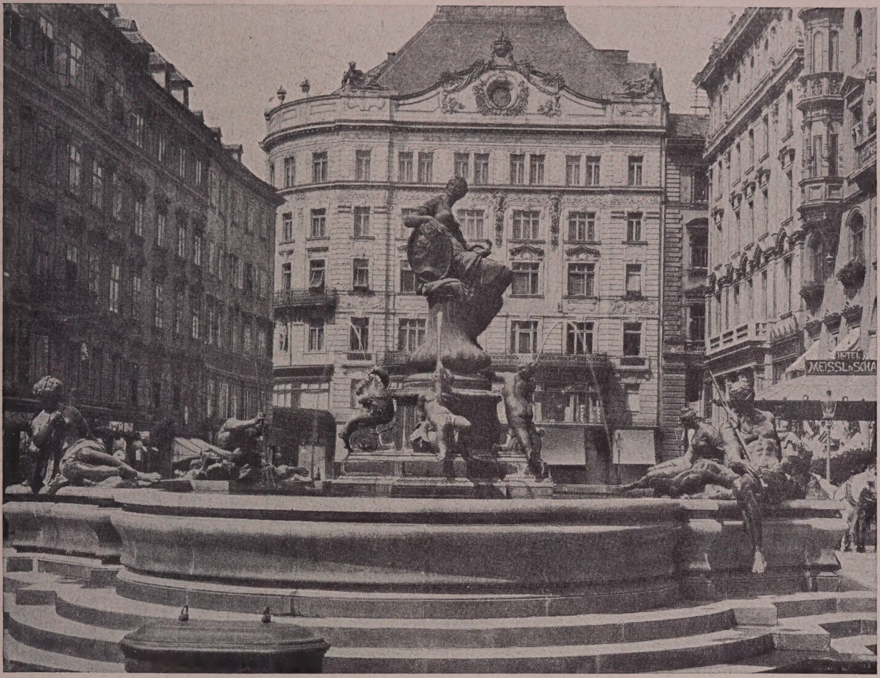
in Würzburg, nun schon von einem Deutschen, von Johann Balthasar Neumann (1687—1753) errichtet, die bischöfliche Residenz, die zu den köstlichsten Werken des deutschen Rokoko gehört. In Wien war Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723) tätig, dem die Hofburg der habsburgischen Kaiser ihre schönsten Partien dankt; neben ihm Lukas Hildebrand (1668—1745), der Baumeister des entzückenden Belvedere. Fischer von Erlach hat auch am Bau der Wiener Karlskirche mitgewirkt, die er in einer originellen Renaissance-Variation errichtete. Im übrigen ist der katholische Kirchen- und Klosterbau in Österreich wie im benachbarten Bayern und in ganz Süddeutschland auch im 18. Jahrhundert noch völlig von der italienischen Barockkunst abhängig, deren Einzelheiten treu kopiert werden, und deren Kirchen auf deutschem Boden nur durch den in den Bau einbezogenen Turm mit dem charakteristischen Zwiebeldach eine Abweichung erfahren.

Der Hauptplatz des deutschen Rokoko aber ward Dresden, wo sich unter August dem Starken ein Hofleben von verschwenderischem Glanz entfaltete, und wo der Kurfürst, der zugleich die polnische Königskrone trug, gewaltige Mittel in den Dienst der Kunst stellte. Seiner Prunkfreude und Baulust verdankt die Residenz an der Elbe die Schönheit der reizvollen Anlagen und prächtigen Architekturen, auf denen heute ihre Anziehungskraft beruht. Eine gesellschaftliche Kultur, wie sie in keiner anderen deutschen Stadt zu finden war, suchte nach einem passenden und würdigen Rahmen für die üppigen Feste und Veranstaltungen, in denen sich die unbegrenzte Lebens- und Genußfreude des Königs und seines Hofstaates austollte. Vor allem der „Zwinger“, den Daniel Pöppelmann (1662—1736) erbaute, sollte der Schauplatz glänzender Vergnügungen werden. Er war als ein offener Saal von großen Dimensionen gedacht, dessen Parkett von Gartenanlagen ersetzt wurde, und dessen Wände die in rechteckigem Grundriß herumgezogenen Bauten

Karl von Gontard, Die Kolonnaden an der ehemaligen Königsbrücke zu Berlin

darstellen. Diese Bauten, die nur auf drei Seiten des Rechtecks durchgeführt wurden (während die vierte erst im 19. Jahrhundert durch Sempers Galeriebau geschlossen wurde), sind ein einziger schwelgerischer Rokokotraum. Man erblickt einen phantastisch freien Wechsel von niedrigen Galerien, deren Dächer balustradengeschmückte Terrassen sind, und zweigeschossigen Pavillons, die mit der launischen Keckheit ihrer architektonischen Formen, mit den Spiegelscheiben ihrer hohen Fenster, mit ihren Grotten und Springbrunnen, ihrem gedrängten figürlichen und ornamentalen Schmuck, ihren Vasen, Kartuschen, Girlanden, Karyatiden, Pfeilerdekorationen und geschweiften Giebeln das Äußerste wagen, was sich die Baukunst in Ziergebilden gestatten darf. An dem Bau des graziösen Japanischen Palais hat Pöppelmannn gleichfalls mitgewirkt. Auch der Kirchenbau wird in Dresden von der festlichen Heiterkeit des Zeitgeschmacks erfaßt. Die katholische Hofkirche, die der Kurfürst und König inmitten seiner protestantischen Hauptstadt aufrichten ließ (von Chiaveri), und die das Forum der Neubauten am Ufer der Elbe überragte, wird durch ein Gepränge von Statuen, Balustraden und Zierwerk aller Art, das sich bis zu dem schlanken Turm hinaufzieht, überladen und trotzdem durch die künstlerische Sicherheit des Architekten und seiner Gehilfen vor jeder Zersplitterung und Zerrissenheit des Eindrucks bewahrt, ein steinerner Schmuckkasten, dessen geistliche Bestimmung man über der Weltfreude seines äußeren Bildes fast vergißt. Aber auch in Dresden melden sich inmitten des Rokoko-Champagnerrausches die vereinfachenden

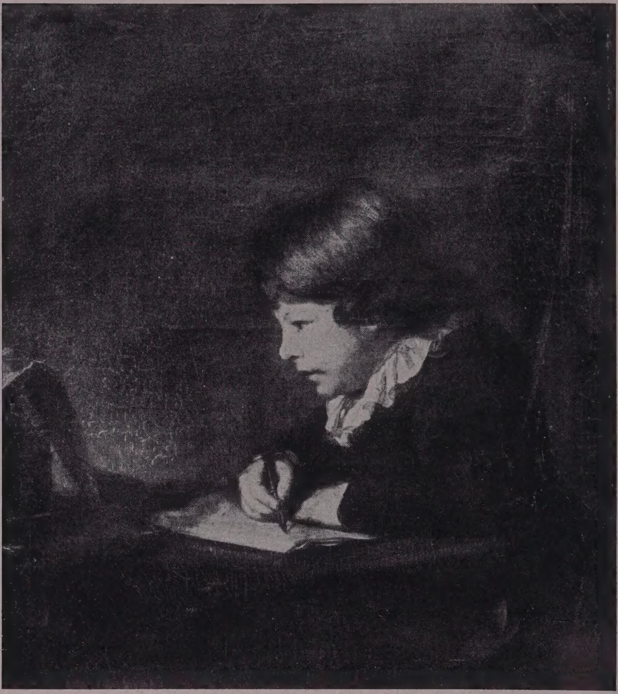
Franz Ignaz Günther, Maria auf Wolken schwebend. Holzstatue
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Raphael Donner, Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien

Tendenzen der Zeit zum Worte. Die protestantische Frauenkirche von Georg Bähr stellt sich als ein geschlossener Zentralbau dar, den ruhige, ernste Linien umgrenzen, und dessen Risalite, Pilaster, Giebel und Türme alles Schnörkelwerk verschmähen.

Die ruhigere Dekorations- und Schmuckart, die das deutsche Gegenstück zum französischen Régence- und Louis-seize-Stil bildet und ihrer Gemessenheit und ihres Ernstes wegen von den überzeugten Rokokoanhängern gern spöttisch als „Zopfstil" bezeichnet wurde, wechselt allenthalben mit der Schnörkelleidenschaft. Das wogende Hin und Her der Kunstströmungen im 18. Jahrhundert aber wird gerade dadurch charakterisiert, daß Rokoko und Zopf nicht überall in gleicher Weise sich ablösen, etwa so, daß man in dem Einsetzen der schlichteren Kunstweise den Ausdruck einer Übersättigung an der allzuweit getriebenen Zierlust zu erblicken hätte, sondern daß beide Geschmacksrichtungen, die zusammen das Barock ablösten, sich oft wunderlich durchdrangen. In Berlin traten sie in anderer Reihenfolge auf als in Dresden. Es entsprach dem Charakter der eigentümlichen Entwicklung der preußischen Hauptstadt, die in den entscheidenden Jahren eine Schöpfung der Landesherren und ihres persönlichen Geschmacks war, daß in der Mark unter Friedrich Wilhelm I. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Zopf den Vortritt erhielt, während der Geist und die Grazie des Rokoko erst durch Friedrich den Großen



Anton Graff, Knabenbild. Bremen

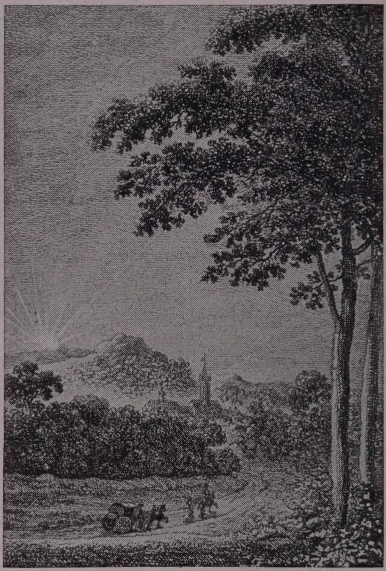
Einlaß fanden. Der Stil Berlins unter dem Soldatenkönig erſcheint uns heute durchaus nicht mehr als ein Inbegriff ſteifer und gedrillter Langweiligkeit, wir erkennen vielmehr in ſeinen Ergebniſſen, den Bürgerhäuſern, Paläſten, öffentlichen Gebäuden und Kirchen, den geſunden Sinn einer Künſtlerſchaft, die aus einem glücklichen Inſtinkt für die ernſte und gehaltene Art des Märkertums einen Ausdruck von charakteriſtiſcher und bodenſtändiger Solidität fand. Dem holländiſch-niederdeutſchen Geſchmack Friedrich Wilhelms I. aber ſetzte nun Friedrich der Große ſeine franzöſiſchen Neigungen entgegen, und es entwickelte ſich das preußiſche Rokoko, dem ſeine glänzendſten Taten in Potsdam gelangen, während es in Berlin von vornherein in ganz beſtimmter Weiſe gemildert erſcheint. Eine glückliche Miſchung von Schnörkelübermut und Beſonnenheit, von dekorativer Luſt und zurückhaltendem Ernſt lebte vor allem in dem beſten künſtleriſchen Helfer des großen Königs: in Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753). Sein Werk iſt das Berliner Opernhaus, das von außen mit ſeinem Säulenvorbau, ſeinem Giebeldach, mit der Klarheit und Harmonie ſeines Grundriſſes und der ſparſamen Dekoration des ornamentalen Schmuckes als ein „Apollotempel“ angelegt wurde, in deſſen Innerm aber Knobelsdorff die ganze Ungebundenheit des Rokoko aufleben ließ, wo mit Marmorverkleidungen, Vergoldungen, Ornamenten und Dekorationen ein ſo üppiges Spiel getrieben wurde, daß Friedrich den Bau ſtolz als ſeinen „Zauberpalaſt“ bezeichnete. In Potsdam wiederum ſind Schloß Sansſouci, der Höhepunkt des preußiſchen Rokoko, und die Anlagen ſeines herrlichen Parkes das Werk Knobelsdorffs. Der zweite große Architekt, den Friedrich gewann, Karl von Gontard (1738—1802), errichtete auf dem Berliner Gendarmenmarkt die Turmbauten der beiden Kirchen, deren großartige feſtliche Ruhe wieder zu

strengerer Einfachheit übergeht und schon deutlich den nahenden Klassizismus ankündigt. Auch sonst hat Gontard in den Kolonnadenbauten Berlins wie in zahlreichen, heute leider mit geringen Ausnahmen verschwundenen Bürgerhäusern sein außerordentliches architektonisches und dekoratives Talent bewährt.

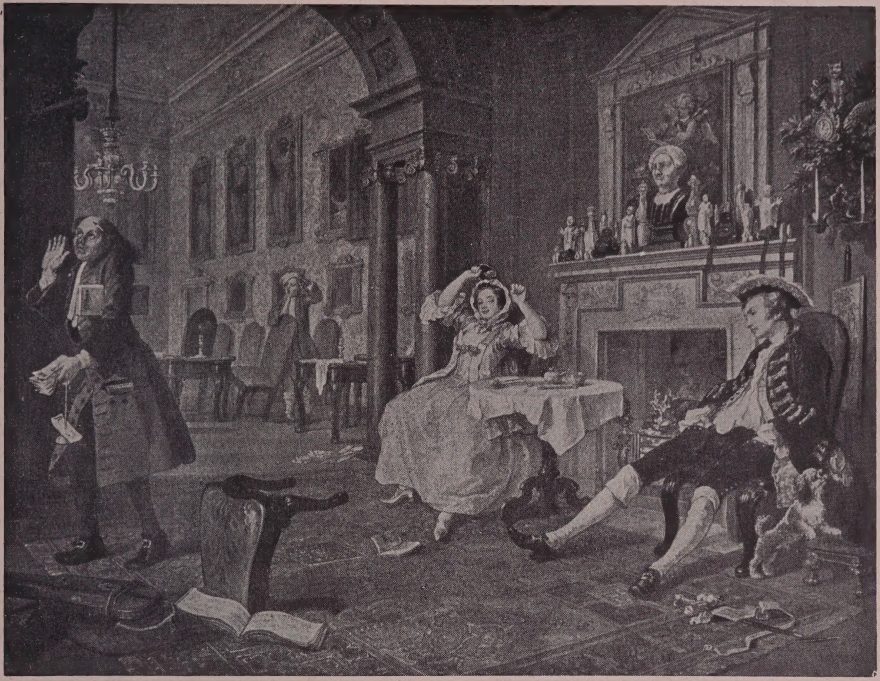
Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts beschränkt sich im allgemeinen auf den Dienst der Architektur, die nicht nur durch die Fügung der Baumassen wirken will, sondern das Beiwerk von Statuen und Reliefs, von Gruppen und Aufsätzen überall braucht, an den Giebeln, Balustraden und den Fassaden der Schlösser und der Kirchen, an den reichgeschmückten Brückenanlagen und in den weiten Parks, wo kleine Denkmäler, Brunnen, Freundschaftstempelchen und Figuren aus Sandstein und Marmor hell durch das Grün der Büsche und Bäume schimmern. Über das dekorative Geschick der tüchtigen Meister, die hier überall am Werke waren, ragt der Österreicher Raphael Donner (1693—1741) empor, der Schöpfer des Brunnens auf dem Neuen Markt in Wien. Den Gegensatz zu dieser dekorativen Plastik, die noch an Renaissance- und Barocktraditionen anknüpft, stellt dann wieder der auch in der Bildnerei erwachende Realismus dar, der in der preußischen Hauptstadt eine Heimat findet. Ein eingewanderter Vlamländer, Antoine Tassaert (1727—1788), gab hier den entscheidenden Anstoß. Er wagte es, für die Figuren der Generale Keith und Seydlitz auf dem Berliner Wilhelmplatz die Zeittracht der friderizianischen Uniform anzuwenden und damit das beliebte französisch-römische Theaterkostüm bewußt zu bekämpfen. Tassaerts Schüler und Nachfolger Joh. Gottfr. Schadow (1764 bis 1850) hat dann das treue und sorgsame Naturstudium seines Lehrers weiter fortgeführt und der nächsten

Antoine Pesne, Friedrich der Große

Berliner Künstlergeneration vererbt. In ihm ist der gute Geist des norddeutsch-preußischen Wesens zu höchster schöpferischer Genialität aufgestiegen. Als Plastiker wie nicht minder als Zeichner hat Schadow sich als Meister in der Kunst bewährt, lebensvoll empfundene Wirklichkeit in eine frei deutende Sprache zu übertragen, welche die berlinische Herbheit durch die Anmut seiner formenden Hand adelte. Auch in der Malerei ward Norddeutschland ein Hort des frischen Realismus, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorwagte. Die französische Kunst war auch hier zuerst als das alleinseligmachende Vorbild gepriesen worden. Pariser Maler wurden an die Spitze der neugegründeten Akademien gerufen, so Louis Silvestre, der nach Dresden kam, und Antoine Pesne, der nach Berlin berufen wurde (hier von 1711 bis zu seinem Tode 1754 tätig). Noch entschiedener freilich gingen die einheimischen Maler zu einer resoluten Wirklichkeits- und Charakterkunst über. Namentlich der größte Bildnismaler der Zeit, der in Dresden und Berlin tätige Anton Graff (1736—1813) war der Wortführer eines eindringlichen und ernsten Realismus, der fern von jedem Rokoko-Arrangement alle Kraft auf ein malerisches und seelisches Ergründen seiner Modelle legte. Der Tiermaler Joh. E. Riedinger (1698—1767), der Landschafter Philipp Hackert (1737 bis 1807) folgen ehrlichem Naturstudium. Ihren charakteristischen Ausdruck aber gewinnt die norddeutsche Kunst der friderizianischen Zeit erst durch Daniel Chodowiecki aus Danzig (1726—1801), den Nebenmann Tassaerts und den Vorläufer Franz Krügers und Adolf Menzels. Auch Chodowiecki hat sich als ein Schüler Pesnes in Gesellschaftsbildchen nach französischem Muster versucht, die von fern noch an Watteau denken lassen. Aber dann ging er zu einem entschiedenen Realismus über, der sich in seinen solide gemalten Porträten und in der kaum übersehbaren Masse der Kupferstiche kundgab, in denen er mit unablässigem und unerschütterlichem Fleiße die Werke der Dichter und Schriftsteller illustrierte und die Menschen seiner Umgebung schilderte. Von den französischen Tendenzen seiner Frühzeit nahm er Abschied und ließ sich von der Strömung forttragen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts namentlich von England her zum Kontinent herüberdrang und energisch auf eine Kunst des Lebens und der Wirklichkeit hinzielte.



Chodowiecki, Sonnenaufgang
Kupferstich



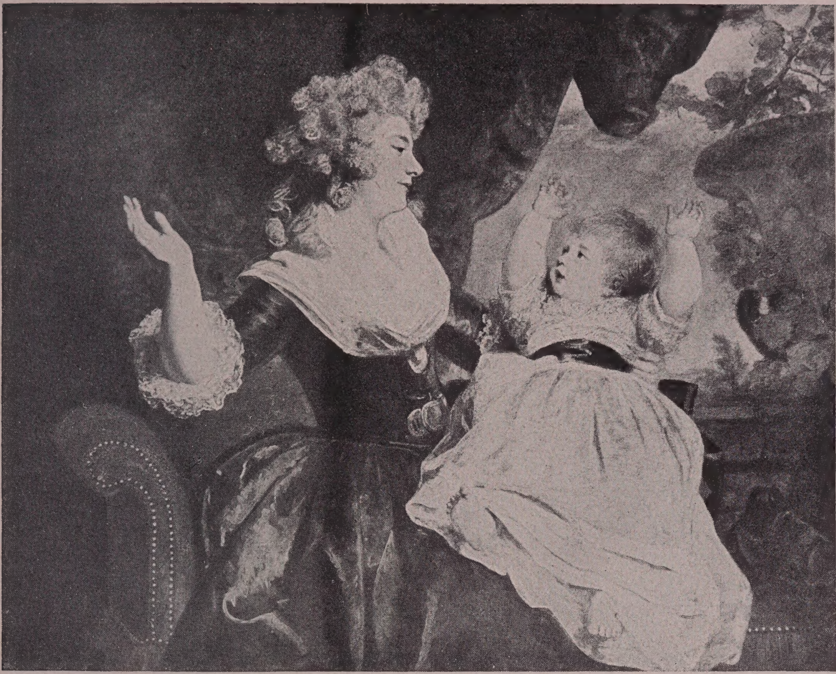
William Hogarth, „Die Heirat nach der Mode". London, National-Galerie

Von einer englischen Schule konnte man noch nicht lange sprechen. Bis um die Wende des 17. Jahrhunderts stand das Inselreich völlig unter der Herrschaft ausländischer Künstler. Im Zeitalter der Reformation war Hans Holbein Inhaber des Monopols, die Großen des Landes zu porträtieren. Hundert Jahre später nahm van Dyck seine Stelle ein. Die Zahl der holländischen und vlämischen Maler, die in der Zwischenzeit und zugleich mit jenen beiden in England ihr Glück versuchten, war Legion. Auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts blieben die Fremden herrschend, neben den Holländern erscheinen noch vereinzelte Italiener und Franzosen, und das Erbe van Dycks selbst treten zwei Deutsche an: der Westfale Peter Lely und der aus Lübeck stammende Rembrandtschüler Gottfried Kneller, die nun durch Jahrzehnte den Riesenbedarf des Londoner Publikums nach repräsentativen Bildnissen deckten. Bis 1723 lebte Kneller, und erst in seiner letzten Epoche rückten vereinzelte einheimische Künstler auf die vorderen Plätze vor. So Jonathan Richardson, der Verfasser der berühmten „Essay on the Theory of painting", Thomas Hudson, der mit bescheidenem Talent die Reihe der englischen Porträtisten eröffnete, und Allan Ramsay, der Begründer der schottischen Kunst. Und als ihr Altersgenosse tritt nun William Hogarth (1697—1764) auf, der als erster der Kunst seines Vaterlandes

Joshua Reynolds, Lady Caroline Howard
Schloß Howard, England

zu internationaler Geltung verhalf. Hogarth war als Maler wie als Kupferstecher hauptsächlich ein Volkserzieher. Seine Kunst ist reichlich durchsetzt mit didaktischen Elementen und schreckt in ihrem pädagogischen Bestreben vor keiner Wahrheit des Lebens zurück. Sie hat sogar eine besondere Freude am Derben, Karikaturistischen, Burlesken, und in seinen Kupferstichfolgen „Lebenslauf einer Dirne", „Lebenslauf eines Wüstlings", „Die Heirat nach der Mode" paradiert er als satirischer Realist von glänzender Beobachtungsgabe. Daneben aber war Hogarth ein Maler von außerordentlichen Qualitäten. Seine Bildnisse, vor allem sein prachtvolles Selbstporträt mit der Bulldogge und das erstaunlich frisch und breit hingemalte Krevettenmädchen in der Londoner National-Galerie, lassen ihn nicht nur durch ihre Naturwahrheit, sondern auch durch ihre lebendige Farbe als einen Begründer der modernen Malerei erkennen.

Das Porträt, das allenthalben die Anfangsepoche der neuen Kunst beherrscht, hat dann die englische Malerei vor allem durch die beiden großen Vertreter des Bildnisses weiter gefördert, die als jüngere Zeitgenossen neben Hogarth stehen: durch Joshua Reynolds (1723—1792) und Thomas Gainsborough (1727—1788). Auch Reynolds war durchaus ein Schüler der alten Meister. Auf weiten Reisen hat er die Italiener und Niederländer der Renaissance studiert und sich vor allem von den Venezianern und von Rembrandt seine Rezepte geholt. Er war zugleich ein „Akademiker", ja der erste Akademiker im modernen Sinne, der Mitbegründer und erste Präsident der Londoner Royal Academy, der für den Kunstunterricht recht schematische Doktrinen aufstellte, in seinen berühmten akademischen „Discourses" schwerfällige Theorien entwickelte und für seine Person nach Möglichkeit bestrebt war, die „große Malerei", d. h. die mythologisch-historische Stil- und Kompositionskunst, nach England zu importieren. Aber diese Versuche in der Stilkunst treten völlig zurück gegen die Riesenreihe der großartigen Porträte, die Reynolds hinterlassen hat, und in denen sich das, was er von den alten Meistern gelernt hatte, durch



Joshua Reynolds, Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Töchterchen

die Kraft seiner Persönlichkeit mit dem Geist und der Anschauung einer neuen Zeit verband. Leben und Wahrheit und rücksichtslose Charakteristik sind hier sein Programm. In den Bildnissen seiner Freunde, in deren Mitte er in London ein glänzendes geselliges Leben führte, in den Köpfen von Laurence Sterne, von Samuel Johnson, von Richard Burke, von Charles James Focks, von Lord Heathfield und Admiral Keppel, in den Bildern der Hofleute und Adligen, die er mit unermüdlichem Fleiß konterfeite, dann vor allem in der Serie seiner Selbstporträte, in denen er wie Rembrandt seine eigene Erscheinung von der Anmut der Jugend bis zur Kurzsichtigkeit und Schwerhörigkeit des Alters begleitete, — überall meldet sich der moderne Realismus zum Worte, dem die Andacht vor der Natur das Hauptgesetz wird; der darauf ausgeht, das neue Geschlecht der tätigen, arbeitsamen Menschen des aufsteigenden bürgerlichen Zeitalters abzuspiegeln. Und allen Zauber seiner Farbenkunst entfaltet Reynolds, wenn er die vornehmen Damen des reichen London, die schlanken Mädchen und Frauen mit ihrer wundervollen englischen Mischung von Grazie und Rasse, von Noblesse und Elastizität und die frohen und gesunden Kinder dieser Kreise malt. Die Ladies und Herzoginnen erscheinen in seligem Mutterglück, umarmen und liebkosen ihre Babies. Und auch die andern Genossen des Hausstandes, die kleinen Luxushunde, dürfen dabei nicht fehlen. Oder die Kinder erscheinen allein, und alle Zartheit und aller Schmelz der delikatesten Töne

müssen helfen, ihre unschuldige Schönheit wiederzugeben. Zu den berühmtesten dieser Frauen- und Kinderbilder von Reynolds gehören das Porträt der schönen und galanten Nelly O'Brien (London, Wallace-Collection), die Darstellung der Schauspielerin Sarah Siddons als dramatische Muse (London, Dulwich Gallery), das kleine Mädchen der Londoner National-Galerie, das er als „Alter der Unschuld" bezeichnete, die süße kleine Prinzessin von Gloucester, die auf der Erde mit ihrem Hündchen spielt, der stämmige Master Crewe, der als ein kleiner Heinrich VIII. breitbeinig vor uns steht, und das entzückende Bild der Herzogin von Devonshire mit ihrem Töchterchen. Nicht minder modern als der eindringliche Ernst der Auffassung ist der rein malerische Vortrag, der trotz allen Renaissancestudien am liebsten mit breiten, mächtigen Strichen arbeitete, oft nur flott andeutend, fast impressionistisch.

Thomas Gainsborough, Der blaue Knabe
In amerikanischem Privatbesitz

Aber während bei Reynolds das warme goldige Licht, das tiefe Rot und Blau und Braun der Venezianer und das Helldunkel Rembrandts wiederkehren, ist Gainsborough in der Bewältigung der Farben und Lichtphänomene noch einen Schritt weitergegangen. Sein berühmter „blauer Knabe" (das Bildnis eines jugendlichen Adligen im blauen Van-Dyck-Kostüm), das der Herzog von Westminster besitzt, ist

Thomas Gainsborough, Bildnis der Frau Mears

George Romney, Bildnis der Lady Hamilton

höchstwahrscheinlich als ein Protest gegen Reynolds' Farbentheorien entstanden. Denn der Präsident der Akademie predigte die Notwendigkeit, jedes Bild auf einen Grundakkord von „warmen Tönen" aufzubauen (rot, braun, goldiges Gelb). Gainsborough zeigte, was schon Velazquez ein Jahrhundert vorher erprobt hatte, daß man auch die kühlen Farben (blau, hellgelb, hellgrün) zur Herrschaft über ein Bild zulassen dürfe. Der „Blue boy" sollte das schlagend beweisen. In solchen malerischen Arrangements von höchster Zartheit und Delikatesse war Gainsborough Reynolds überlegen. Ihm sind seine Modelle vor allem farbige Erscheinungen, die er unbefangen zu ergründen strebt. Auch er hat Sarah Siddons gemalt, aber nicht als Muse der Tragödie wie Reynolds, sondern als eine schöne Frau der großen Welt in eleganter Toilette. In dieser Frische und Unbekümmertheit, mit der Gainsborough an seine Aufgaben herantrat, hat er gewiß nicht die Reife und Sicherheit Reynolds' erreicht, dessen

Francisco Goya, Szene aus dem spanischen Volksaufstand 1806. Madrid, Prado

Francisco Goya, Das Kriegsgespenst. Radierung

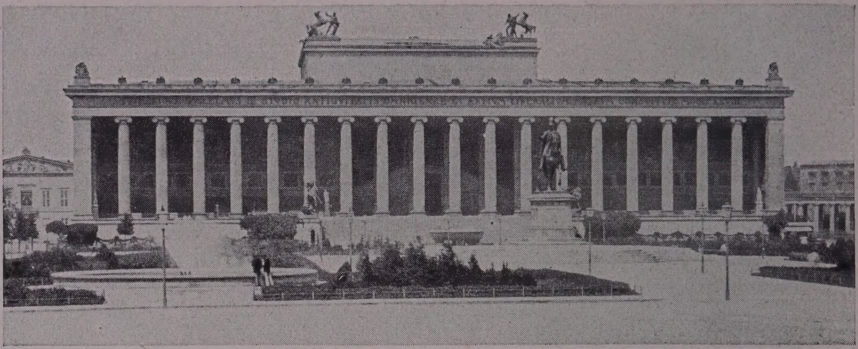
Lebenswerk keine Schwankungen kennt. Er ist auch in der psychologischen Charakteristik der Köpfe nicht so weit vorgedrungen wie sein großer Nebenbuhler. Aber als Meister der Farbe, als ein Maler, der eben nur als Maler sah und arbeitete, hat er ihn übertroffen.

An diese große Drei: Hogarth, Reynolds und Gainsborough, knüpft der Ruhm der englischen Malerei an. Ihre Arbeit führte eine bedeutende Gruppe jüngerer Porträtisten fort, vor allem George Romney (1734—1802), der eine Zeitlang sogar als gefährlicher Konkurrent von Reynolds und Gainsborough auftrat. Weiter der Schotte John Reaburn (1756—1823), der ausgezeichnete Frauenmaler John Hoppner (1758—1810) und Thomas Lawrence (1769—1830), der alle Großen in England und auf dem Kontinent porträtierte, der freilich in seinen späteren, oft minderwertigen Arbeiten schon die Unarten der offiziellen Bildniskunst des 19. Jahrhunderts annahm.

Zu den großen Vorkämpfern der modernen Malerei in Frankreich, England und Deutschland aber gesellt sich noch, sie alle überflügelnd, ein Spanier: Francisco de Goya (1746—1828). In ihm hatte das Genie des Velazquez seine unmittelbare Fortsetzung gefunden. Von dem älteren Meister übernahm er die wunderbare Art, menschliche Erscheinungen gleichsam aus der umgebenden Luftschicht auftauchen zu lassen, mit kühlen Farben und tonigen Übergängen, die die lokalen Werte zur Einheit zwingen, aus jedem Bildnis eine malerische Dichtung zu machen und durch die Hülle des Körpers die Seele

des Dargestellten fast unheimlich hindurchschimmern zu lassen. Aber Goya ist über ein Jahrhundert jünger als Velazquez, und wir spüren in seinen Werken den Geist und die Nerven der neuen Zeit. Mit einem phantastischen Realismus, der aller Schranken spottet, hat er in seinen Radierungen, ähnlich wie Callot ein Jahrhundert vorher, das Unheil des Krieges, die „Desastros de la guerra" geschildert, in den „Capriccios" die tollen und grotesken Einfälle einer fieberhaften Unruhe festgehalten, in der „Tauromachie" die grausigen und erregenden Volksbelustigungen der Stierkämpfe dargestellt. In seinen Porträten ist er gleichfalls von einem Wirklichkeitssinn beherrscht, der keine Rücksichten kennt. Selbst die Bildnisse König Karls IV., der ihn zum Hofmaler machte, und der königlichen Familie sind von einer erschreckenden, um alle höfischen Zeremonien unbekümmerten Wahrheit, die den dekadenten Fürstensprossen nichts schenkt. Am glänzendsten entfaltete sich Goyas malerisches Temperament in den Bildern junger Mädchen, in seinen Aktmalereien, in seinen stürmischen malerischen Skizzen von Stiergefechten und andern Szenen aus dem spanischen Leben, die an Schönheit und weichem Schmelz der Farbe, an innerer Lebendigkeit und an berückendem Lichterspiel alles übertreffen, was das 18. Jahrhundert sonst erreichte. Ein moderner Mensch, schon von der Nervosität des 19. Jahrhunderts gepackt, steht in Goya vor uns. Sein Leben, ein ewiger Wechsel von Abenteuern, Liebeshändeln, Duellen, gehört noch der verklingenden Zeit des Ancien régime. Es macht ihn zu einem rechten Rokokohelden, zu einem Zeitgenossen Casanovas. Seine Kunst aber eilt seinem Jahrhundert weit voraus. Sie war es, die Jahrzehnte später dem Begründer des französischen Impressionismus, Edouard Manet, entscheidende Anregungen gab.

Francisco Goya, Die bekleidete Maja. Madrid, Prado



K. F. Schinkel, Das Alte Museum in Berlin

Klassizismus, Romantik und historische Kunst

Wir sahen, wie in der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts alles einem neuen Geiste zustrebte. Es begann die Weltherrschaft des Bürgertums. Wohl hatten die deutschen Städte schon im 16. Jahrhundert eine kräftig entwickelte Kultur des dritten Standes hervorgebracht, aber ihr Einfluß beschränkte sich damals noch auf engbegrenzte lokale Gebiete. Auch das holländische Gemeinwesen des 17. Jahrhunderts stellt nur ein Vorspiel der kommenden Ereignisse dar. Die englische Staatsumwälzung unter Cromwell erst bringt die Entwicklung in Fluß, und die große Revolution der Franzosen von 1789 besiegelt sie. An die Stelle der Fürsten und Aristokraten, die bis dahin die Welt regierten, rückt langsam die Masse des Volkes, die auf allen Gebieten nach und nach die Führung an sich reißt. Ein arbeitsames, tüchtiges Geschlecht tritt auf, und sein Leben und seine Vertreter sind es, die die Künstler schildern. Die Tendenzen der großen Niederländer haben auf England und Frankreich gewirkt und die malerische Anschauung gegen die linearen Kompositionsprinzipien der Renaissance durchgesetzt. Alles scheint auf dem besten Wege, um, wenn das Morgenrot des neuen Jahrhunderts im Osten glüht, der neuen Menschheit auch eine neue Kunst zu geben. Da tritt ein seltsamer Rückschlag ein. Was die großen und die tüchtigen kleineren Meister der Rokokozeit anstrebten und vorzubereiten schienen, ward durch den Klassizismus jäh durchkreuzt, der sein Herrscherhaupt nun feierlich selbstbewußt erhob. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann diese Strömung, die alsbald gegen jene Anfänge einer unbefangen-realistischen, modernen Kunst als ein Rückschlag auftrat. Die Sehnsucht zur Antike war freilich seit dem Beginn der Renaissance niemals ganz entschwunden. Sie tauchte im Verlauf der Jahrhunderte in immer neuer Form auf, aber der Zeitgeist erwies sich jedesmal stark genug, um sie mit den

eigensten Gedanken und Formvorstellungen der Epoche zu verschmelzen. Jetzt geht man radikaler vor. Äußere Gründe begünstigen den Siegeslauf der Bewegung. Am Fuße des Vesuv werden Ausgrabungen veranstaltet, und mit Staunen entdeckt man die Reste der verschütteten Städte Pompeji und Herkulanum. Weiter südlich bei Salerno findet man die majestätischen Tempelruinen von Paestum. Mit einem Schlage steigt die Herrlichkeit der Antike selbst aus dem Grabe hervor und weckt in ganz Europa stürmischen Jubel. Mit erneuter Aufmerksamkeit studiert man die Denkmäler alter Kunst in Italien und Griechenland. Allerdings sind auch in der künstlerischen Stilentwicklung die Bedingungen gegeben, die eine solche Reaktion ermöglichten. Der Louis-XVI.-Stil in Frankreich, der ringsum seine Wirkungen verbreitet hatte, der Zopfstil in Deutschland sind nichts anderes als der Ausdruck einer Übersättigung an Schnörkel und kleinlichem Schmuckdetail. Der antikisierende Geschmack, der jetzt mit wissenschaftlichem Pathos auftritt, führt diese Prinzipien nur auf gerader Linie weiter. Der Unterschied aber ist, daß früher das künstlerisch-schöpferische Stilgefühl die Wandlung herbeiführte, jetzt die Kunstgeschichte sich in die Kunst einzumischen beginnt.

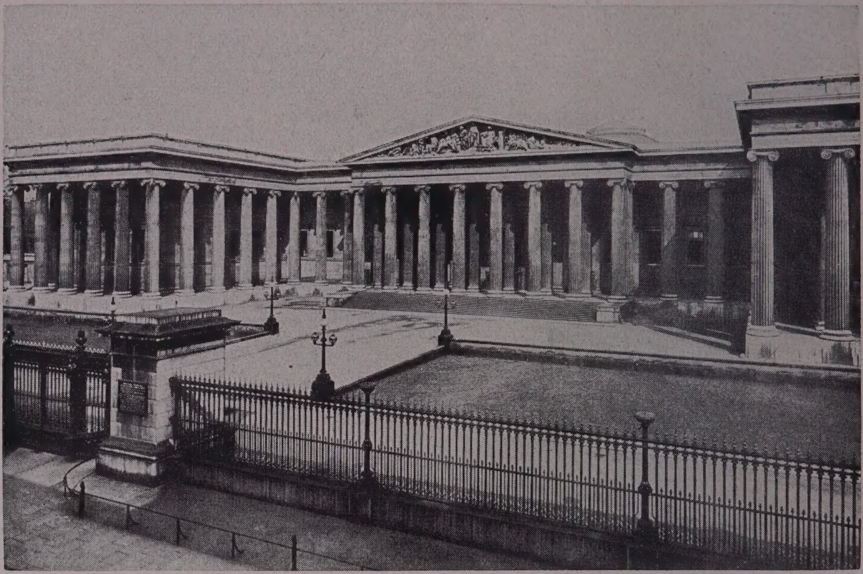
Frankreich behält auch in dieser neuen Epoche die Führung. Die ganze Stimmung der Zeit drängt hier auf eine neue Antike. Das Altertum, nach dem man künstlerisch sich sehnt, wird zugleich jenes ideale Land der Ursprünglichkeit und Natürlichkeit, in das Jean Jacques Rousseau die hyperkultivierte Menschheit zurückführen wollte. Die Republik, die das Königtum ablöst, erscheint den Franzosen wie eine Fortsetzung der römischen. Man nennt sich „Bürger“, wie man sich einst den stolzen Titel „civis Romanus“ beilegte. Napoleon wird „Konsul“ und führt die römischen Adler wieder ein, und als er sich zum Kaiser krönen läßt, fühlt er sich als ein Erbe des Augustus. Das ganze Land schwelgt in den Vorstellungen, das lateinische Weltreich vom Beginn unserer Zeitrechnung wieder aufgerichtet zu haben, und so ist der Klassizismus hier keine von außen herangeholte Kunstbewegung, sondern ein Erzeugnis der Zeit. Die tatkräftigen Männer, die der Bourbonenherrschaft ein Ende gemacht haben, wie ehemals die eisernen Quiriten den Tarquinius Superbus stürzten, durften sich wohl als Römer gebärden. Alle Sitten waren von der Strömung erfaßt. Zopf und Puderperücke schwanden und machten dem kurzgeschnittenen Haar, bei den Frauen bald dem „Tituskopf“ Platz. Und wenn die Männer in der Kleidung nicht zur Toga und Tunika zurückgreifen konnten, so rächten sie sich wenigstens durch eine Zerstörung der alten Rokokotracht. Die Frauen aber begannen sich wie antike Statuen zu kleiden, und es ward in den Pariser Salons sogar modern, dem fließenden Gewande, das den Reifrock über Bord geworfen hatte, auch die Sandale hinzuzufügen, so daß der nackte Fuß, mit Ringen geschmückt, kokett unter dem Saum hervorblinkte. So war es nur natürlich, daß die freie Kunst mit Wonne die Gelegenheit wahrnahm,

sich an den Formen der Alten zu schulen. Pierre Fontaine (1762—1853) erbaute den Triumphbogen auf dem Pariser Karussellplatz ganz im römischen Stil. François Chalgrin (1739—1811) war ihm im Arc de l'Etoile schon vorangegangen. B. Vignon (1761—1828) errichtete die Madeleinekirche ganz als antiken Tempel im reinen Griechenstil mit Portikus und dreieckigem Giebel, mit Freitreppe und einfachem Grundriß des ganzen Gebäudes. In Deutschland übernahm die preußische Hauptstadt die Führung. „Berlin ist Sparta", hatte man zur Zeit Friedrichs des Großen gesagt, und die prunklose, sachliche Schlichtheit, die zum Wesen des jungen Großstaates gehörte, schien merkwürdig gut zu den vereinfachenden Tendenzen der Klassizisten zu stimmen. Schon das erste Bauwerk, das unter dem großen König entstand: Knobelsdorffs Berliner Opernhaus, gab sich, wie wir sahen, als ein korinthischer Tempel. 1773 entsteht dann, nach den Plänen des Franzosen Jean Legeay, dem Vorbilde des römischen Pantheon folgend, die Hedwigskirche. Karl von Gontard führt bald darauf durch die „Communs" des Neuen Palais den Klassizismus langsam in die Potsdamer Schloßbauten ein. Und noch vor dem Abschluß des Jahrhunderts baut Carl Gotthard Langhans (1733—1808) im engen Anschluß an das Vorbild der Alten, wenn auch in allen Einzelheiten noch von der Formgebung der Zopfarchitektur bestimmt, das Brandenburger Tor (1789—1793), zu dem ihm eine Abbildung der Propyläen das Muster geliefert hatte. Auch Friedrich Gilly (1771—1800), der wie ein Meteor am Himmel Berlins aufstieg und

Karl Friedrich Schinkel,
Die große Rotunde im Museum zu Berlin

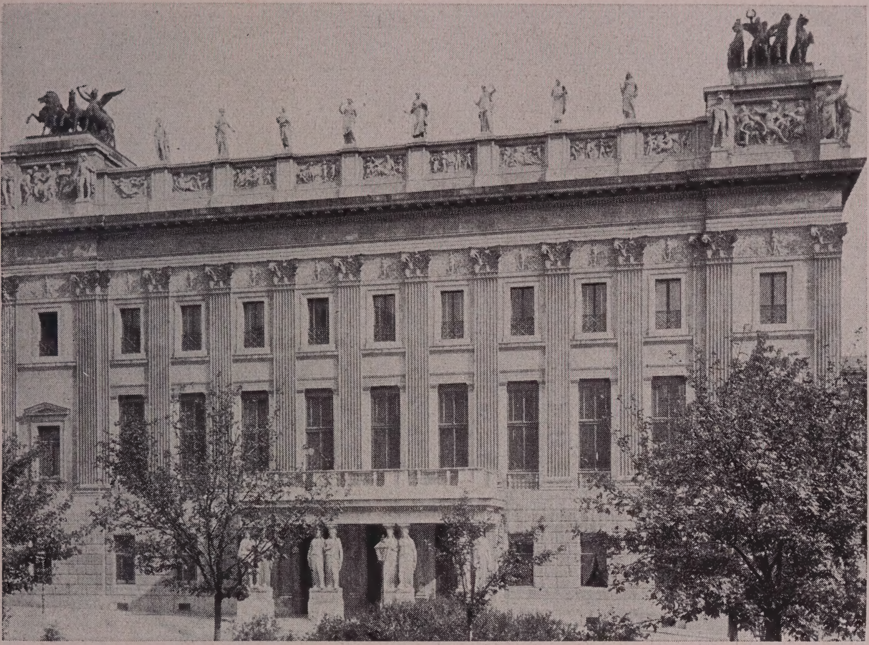
Karl Friedrich Schinkel, Das Schauspielhaus zu Berlin

verschwand, und sein Vater waren einflußreiche Vorkämpfer einer neuen, die wahre Lehre der Antike befolgenden Baukunst. Und in Berlin trat nun der große Künstler auf, der diesen Gedanken durch seine Werke den höchsten und reinsten Ausdruck verlieh: Karl Friedrich Schinkel (1781—1841). Er war ein Schüler Gillys, der nach seinem frühen Tode den Zeitgenossen in Schinkel fortzuleben schien. Dem Vorbereiter der neuen Kunst war hier der Erfüller gefolgt, der nun das höchste Ideal der Zeit: das Griechentum der perikleischen Epoche, von allen alexandrinischen und römischen Verwilderungen gereinigt, als Muster aufstellte. Und wie Gilly, so erfüllte sich auch Schinkel mit dem Gedanken, die edle Kultur des Hellenentums in die Gegenwart zu verpflanzen. Seine ganze Persönlichkeit suchte sich mit den Gesetzen ihrer reinen Idealität zu durchdringen. Das gesamte Leben der Epoche wollte er aus künstlerischem Geist reformieren. So entstanden seine Schriften, die unerbittlich eine Unterwerfung unter das klassische Ideal verlangten, so seine Musterzeichnungen für Dekorationsmaler und Stuckateure, für Möbel und Gerätschaften aller Art, mit denen er das Handwerk reformieren wollte. Und so gelangte er, nach einem gotischen Zwischenspiel, von dem noch die Rede sein wird, zur antikisierenden Architektur, als es galt, die Hauptstadt des geretteten Preußenlandes mit dem Schmuck neuer öffentlicher Gebäude zu versehen. Er baute die Neue Wache als ein Mittelding aus dorischem Tempel und Kastell. Baute das



Robert Smirke, Hauptfassade des Britischen Museums zu London

Alte Museum, dessen Tempelcharakter mit dorischen Säulen und griechischen Giebeln für derartige Anlagen in ganz Deutschland das Muster abgab, und schließlich das neue Schauspielhaus, bei dem er die schier unlösbare Aufgabe bewältigte, griechische Formelemente mit den praktischen Forderungen eines modernen Bühnenbaus zu versöhnen. Schinkels Konkurrent in der Bewunderung der Mitwelt ward bald der gefeierte Architekt König Ludwigs I. von Bayern, Leo von Klenze (1784—1864), der Erbauer der Glyptothek, der Propyläen, der Hofkirche und des arkadenumzogenen Postgebäudes in München, der Walhalla bei Regensburg und der Befreiungshalle bei Kehlheim. Und unter der Führung dieser beiden im Norden und Süden Deutschlands erblühte nun der antikisierende Baustil, dessen Gesetze im Jahre 1843, schon nach Schinkels Tode, Karl Böttichers „Tektonik der Hellenen" in ein System brachte. Es kam nun die Zeit, wo man überall die unmittelbare Anlehnung an die Antike suchte, wo Schlösser und Theater, Museen, Kirchen und Wachtgebäude mit Tempelfronten und Säulenhallen ausgestattet wurden. In Preußen, wo Schinkel und seine Schüler, unter ihnen an erster Stelle Friedrich August Stüler (1800—1865), der Erbauer des Neuen Museums, unumschränkt herrschten, ward dieser Stil reiner, aber auch trockener durchgeführt; in Bayern und im übrigen Süddeutschland, namentlich in Karlsruhe, das eine Zuflucht des Klassizismus wurde, erschien er freier und festlicher. Aber allenthalben bedeutete er einen Bruch mit der munteren Art des 18. Jahrhunderts. Die figürliche Dekoration ward ganz vernachlässigt; nur die große Fläche und die Säulenhallen sollten wirken. Überall erscheinen die klassischen



Theofil Edvard Hansen, Die Seitenfassade des Wiener Parlaments. Aufn. Löwy, Wien

ornamentalen Motive, der dorische Mäander, der ionische Eierstab, die römische Perlenschnur.

Auch das englische Inselreich blieb von der griechischen Invasion nicht verschont. Im Herzen Londons, der modernsten Stadt Europas, wo sich die Elemente der neuen Epoche frühzeitig wie in einer Reinkultur präsentierten, pflanzte die Antike das Zeichen ihrer Herrschaft auf. Im Mittelpunkt der City erhebt sich, als Wahrzeichen der Handelsmetropole, die Börse, die William Tite (1803—1872) mit Freitreppe und korinthischer Säulenhalle baute, zu ihrer Rechten das Mansion House, das schon der alte George Dance (1695 bis 1768) mit griechischem Portikus versehen hatte, und gegenüber die Bank von England, von John Soane (1752—1837) in den sparsamen und zurückhaltenden Formen der klassizistischen Epoche errichtet. Ein Schüler Soanes aber war Robert Smirke (1780—1867), der in der großartigen Anlage des Britischen Museums dem griechischen Baustil die Bewußtheit und Reinheit gab, die Schinkel zu gleicher Zeit in Deutschland predigte. Und so weit wir über die bewohnte Erde blicken: überall bietet sich das gleiche Schauspiel. Namentlich Dänemark, das durch Thorwaldsens Wirksamkeit in den Vordergrund rückte, lieh auch der Architektur kräftige Impulse; Christian Friedrich Hansen (1756—1845) gab mit seinem Rats- und Gerichtshaus und mit seiner Frauenkirche die Linie an, auf der sich die Baukunst Kopenhagens im Beginn des Jahrhunderts in klassischem Geiste verjüngte. Und zwei weitere Architekten des gleichen

Stuhl im Empire-Stil aus Grand Trianon bei Versailles

Namens wirkten in der Fremde: Hans Christian Hansen (1803—1883) baute in Athen die Universität als ein Denkmal des neuerwachten griechischen Geistes, und sein jüngerer Bruder Theofilus Edvard Hansen (1813 bis 1891), der noch 1860 in der Hauptstadt Griechenlands den Prachtbau der Akademie der Wissenschaften in pentelischem Marmor ganz aus hellenischem Geiste geschaffen hatte, ward durch Jahrzehnte der Führer der Baukunst in Wien, wo das Parlamentsgebäude im klassischen Stil der griechischen Spätblüte sein Hauptwerk darstellt.

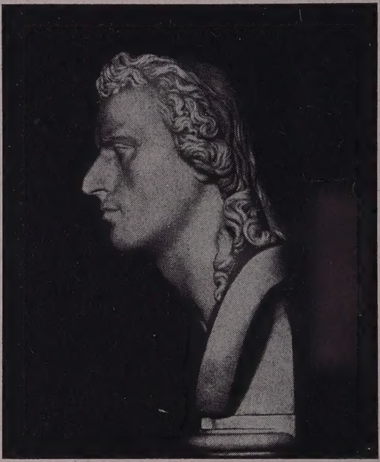
Unter den gleichen Gesichtspunkten wie die Architektur wandelt sich die Innendekoration und das gesamte Kunstgewerbe. Der Prozeß, der die Fassade der Häuser verändert hatte, wiederholt sich bei der Zimmerausstattung, bei der Möbelkunst, bei der Herstellung der Luxus- und Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens. An die Stelle der malerischen Gesichtspunkte des 18. Jahrhunderts treten plastische und namentlich architektonische Elemente. Form und Linie bestimmen den Geschmack. Die lebhaften Farben verschwinden, die Wände werden weiß gestrichen und erhalten nur diskret vergoldete Leisten, Rahmen, Schlösser. Antiker Zierat aus Bronzeguß wird an den Möbeln befestigt, der Kachelofen wird ein Grabmonument mit einer Urne, der Leuchter eine Säule mit Kapitäl unter der Kerze, das Salzfaß ein kleines Opferbecken, die Pendule ein zierliches Tempelchen en miniature. Was man an den keramischen Überresten der Alten, an den Wandmalereien in Pompeji gelernt hat, wird angebracht, wo sich immer ein Anlaß bietet. Charakteristisch aber für den

Antonio Canova, Amor und Psyche.
Marmorgruppe in der Villa Carlotta, Tremezzo am Comer See

Stil der Zeit sind besonders die neuen Formen, die das Porzellan annimmt. Auch hier verschwinden die Schnörkel, und klassische Einfachheit bestimmt die Modelle. Meißen verliert seine führende Stellung in Deutschland und räumt der Wiener Manufaktur den ersten Platz ein, die unter Baron Sorgenthals Leitung sich mit Energie in den Dienst des Zeitgeschmacks stellt. An die Stelle der lebhaften Buntheit tritt eine vornehme Zurückhaltung, und der Bildhauer Grassi erfand die Figuren, Statuetten, Gebrauchsstücke und Porträtbüsten in unglasiertem Porzellan, dem sogenannten „Biskuit". Den antikisierenden Neigungen der Zeit kommen diese feingebrannten Skulpturen, die in ihrer matten Farblosigkeit, den Porzellancharakter aufgebend, an kleine Marmorfiguren erinnerten, ebenso entgegen wie die weißen, alten Kameen vergleichbaren Reliefmedaillons auf hellblauem Grunde, die der Engländer Joshua Wedgwood (1730—1795) in seiner Fabrik „Etruria" in Staffordshire zuerst geschaffen hatte, und die man bald überall nachahmte. In Frankreich brachte die Manufaktur von Sèvres neben den Schüsseln, Schalen und Leuchtern im „Empire"-Geschmack, wie man nun allgemein zu Napoleons Zeit den neuen Stil taufte, vor allem die pompösen großen Vasen in Aufnahme, die in griechischen, römischen, etrurischen Urnen ihre Vorbilder hatten. Das Kunsthandwerk folgte auch auf anderen Gebieten dem klassischen Geschmack. Die Tischler

stellten Sitzmöbel her, die von den kurulischen Sesseln der Römer abstammten. Die Tische, waren sie gleich aus Holz, mußten sich den Bronzetischen der Pompejaner unterordnen. Die Stickerei folgte den Ornamenten der Architektur und der Innendekoration. Doch mehr und mehr wurde diese Verbindung zwischen Handwerk und Kunst eine äußerliche und gelehrte, bis der Zusammenhang völlig verloren ging. Die Künstler schämten sich jener alten Beziehungen, strebten mit aller Kraft der beneideten Höhe der Wissenschaft zu und überließen das Gewerbe der Großindustrie, die sich zu seinem Unheil alsbald seiner bemächtigte.

Am wenigsten gefährlich erwies sich der Klassizismus für die Bildnerei. Sie konnte, wie die Baukunst, unter den Denkmälern der Alten zahllose Vorbilder von vollendeter Großartigkeit finden, an denen die letzten Gesetze ihres Wesens mit unvergleichlicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht waren, und sie konnte diese herrlichen Muster um so eher nutzen, da hier nicht die Schwierigkeiten vorlagen, die sich in der Architektur durch die praktischen Forderungen des modernen Lebens ergaben. In der Plastik ward ein italienischer Künstler der Prophet des neuen Geistes: Antonio Canova (1757 bis 1822), der als erster die Rückkehr zur Antike als Losungswort ausgab. Er selbst vermochte freilich diese große Theorie noch nicht ohne Rest durchzuführen. In seiner Auffassung wie seiner Technik blieb Canova zeitlebens vom Rokoko abhängig, aus dem er sich befreien wollte, und seine Götter und Heroen und weiblichen Idealgestalten künden immer noch die weiche Anmut und Grazie der früheren Epoche, gegen die der Ernst und die Herbheit der überzeugten Klassizisten nun leidenschaftlich zu Felde zogen. Auch seine tüchtigen deutschen Schüler, unter ihnen an erster Stelle der Schweizer Alexander Trippel (1744—1793), der Schöpfer der berühmten Goethe-Büste, und der Schwabe Johann Heinrich Dannecker (1758—1841), dessen „Ariadne“ in Frankfurt und dessen imposanter Schillerkopf in der Weimarer Bibliothek dafür die Beweise geben, sind noch von der weicheren und flüssigeren Formgebung Canovas, von dem gefälligen Schwung seiner Linien abhängig; immerhin gingen sie schon einen Schritt weiter, um ihren Meister nach Möglichkeit zu übertreffen und den Weg zur alleinseligmachenden „edlen Einfalt und stillen Größe“ zu finden. Doch erst der Däne Barthel Thorwaldsen (1770—1844) erfüllte die Sehnsucht der Künstler und Kunstfreunde. Er ward der Begründer jener ganz in hellenischen



Johann Heinrich Dannecker
Schillerbüste. Weimar, Bibliothek

Bahnen wandelnden Bildhauerschule, die auf Jahrzehnte hinaus einflußreich blieb, und schuf mit leichter, nie versagender Hand seine schier unzähligen Statuen und Gruppen, Reliefs und Allegorien, die bei aller äußeren Formenschönheit doch von einem Hauch der Kühle umweht sind.

In Barthel Thorwaldsens Lebenswerk offenbaren sich der Gewinn und der Nachteil der Griechennachahmung mit aller Deutlichkeit. Der dänische Künstler, der schon frühzeitig (1797) nach Rom gekommen war, um fast vier Jahrzehnte seines Lebens ohne Unterbrechung in der ewigen Stadt zuzubringen, nahm durch das unablässige Studium der antiken Bildwerke eine Leidenschaft und ein Verständnis für die reinen Formprobleme der Plastik in sich auf, das etwas völlig Neues war. Schon sein erstes Hauptwerk: die Statue des Jason mit dem goldenen Vlies, setzte an Stelle der malerischen Auffassung die absolute Strenge des Bildhauerischen, das sich ohne Kompromiß in den fest gezogenen, engen Grenzen seines Bezirkes hält, setzte an die Stelle der sinnlichen Körperbehandlung die abstrakte und rein ideelle Art, die vom Dekorativ-Lieblichen zum Monumentalen strebte.

Barthel Thorwaldsen, Christus
Kopenhagen, Frauenkirche

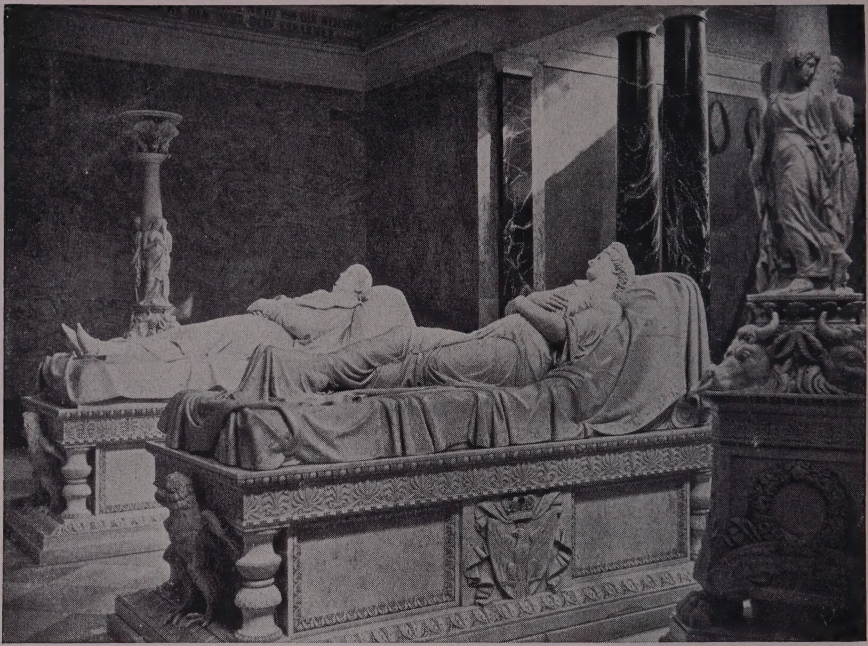
So fand er von den gräzisierenden Figuren seiner Heroen, Grazien und Göttinnen ohne Schwierigkeit den Weg zu den Apostelgestalten der Kopenhagener Frauenkirche und zu dem Meisterwerke seines Christus, der mit ausgestreckten Händen die Mühseligen und Beladenen in sein Reich zu rufen scheint. Mit radikalem Eigenwillen ging Thorwaldsen namentlich im Relief, wo sich Bildnerei und Malkunst so nahe zu berühren scheinen, über die allzu malerischen Tendenzen der vergangenen Epoche zum Griechentum der perikleischen Zeit zurück. Nicht perspektivische Illusionen suchte er hier, sondern eine klare Flächenanordnung, die auf jede naturalistische Wirkung verzichtete und alles Figürliche den gleichen Raumgesetzen unterwarf. Sein „Alexanderzug", seine „Jahreszeiten", sein Relieffries „Die Alter der Liebe", seine berühmt gewordenen und in unzähligen Reproduktionen bis heute verbreiteten Rundbilder des Tages und der Nacht, die in der Bewegung und Charakteristik der Figuren noch am ehesten Beziehungen zur Plastik des 18. Jahrhunderts haben, die Darstellungen der Predigt Johannis und des Einzugs Christi in Jerusalem (beides gleichfalls zum Schmucke der Frauenkirche) sind die klassischen Beispiele dieser an antiken Vorbildern geschulten Reliefkunst.

Aber zugleich zeigt sich bei diesen reifen Werken Thorwaldsens auch, was der Klassizismus eingebüßt hatte. Er ging im Abstrakten so weit, daß nicht nur die malerischen Elemente der früheren Kunst, sondern auch ihr von innen her bewegtes Leben verloren ging. Wenn man heute durch das großartige Bauwerk wandelt, das die Dänen in Kopenhagen dem Andenken des Meisters gewidmet haben, und das Museum und Grabmonument zugleich ist, so wird man wohl ergriffen von Bewunderung und Respekt vor der Klarheit und Hoheit dieses Lebenswerkes, aber es weht dennoch ein frostiger Hauch durch das Haus. Die Griechen hatten einst eine nationale Kunst geschaffen, die mit allen Fasern verbunden war mit dem geistigen und ästhetischen Leben ihres Volkes und ihrer Zeit. Die Klassizisten um 1800 aber lösten sich gewaltsam und nach doktrinärem Programm von Volk und Zeit. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Thorwaldsen in den Jahren, da Europa vom Kriegslärm durchbraust war, nicht einmal eine der zahlreichen Kampfszenen zum Thema nahm, die ihm die Antike doch bot. Fernab von allem, was die Zeitgenossen bewegte, in eine Welt der Träume und Ideen erhob man sich, und wenn man damit die Befreiung vom Ballast des Alltags gewann, so verzichtete man doch auch zugleich auf die Erfrischung und die treibende Kraft, die aus den Quellen des Lebens geschöpft werden.

Johann Gottfried Schadow
Königin Luise mit ihrer Schwester

Thorwaldsen saß in Rom als der Meister und Priester dieser neuen Anschauungen. Aus allen Ländern strömten ihm die Schüler und Nachahmer zu. Die Nordländer, die an seine Tür klopften, waren natürlich besonders zahlreich, und eine ganze Schule dänischer Klassizisten schloß sich ihm an. Auch Italiener gingen von Canova zu Thorwaldsen über; Pietro Tenerani (1789—1869) ward dabei ein Führer. Und die Deutschen, die sich zu dem

Christian Daniel Rauch, Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin



Christian Daniel Rauch, Sarkophage König Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise von Preußen. Charlottenburg, Mausoleum

verwandten germanischen Meister besonders hingezogen fühlten, vollzogen unter dem Eindruck seiner Werke den Einmarsch in den dogmatischen Klassizismus. Selbst die ältere Generation blieb von der Macht der Bewegung nicht unberührt. Auch Schadow konnte dem Zeitgeist nicht widerstehen. Seine Porträtplastik nahm die Art des antiken Formvortrages an, so wenig sie dabei die Kraft ihrer Charakteristik einbüßte. Von seinen dekorativen Rokokofiguren wandte er sich nun den kleinen Bronzebildnereien zu, die sich dem edlen Schmuck der pompejanischen Häuser näherten. Und selbst der Realismus seiner Monumental-Plastik erfuhr eine Wandlung. Es entsprach durchaus dem äußerlichen Vorgehen des Klassizismus, daß man der Kleiderfrage eine Wichtigkeit beimaß, die wir heute kaum mehr verstehen. Das Verlangen nach dem antiken Kostüm wurde so stark, daß selbst die Schlichtheit der Berliner Kunst davon ergriffen wurde. Auch Schadow mußte sich in diesem Punkte dem Zeitgeschmack und der Ansicht Goethes, der ihn am unerbittlichsten vertrat, beugen: als er das Denkmal für Blücher in Rostock entwarf, stattete er auf das Geheiß des Weimarer Gewaltigen, den man offiziell befragt hatte, den Marschall Vorwärts mit einem Löwenfell und einem Barbarenschwerte aus. Weit stärker aber zeigte sich der zweite große Berliner Bildhauer der Epoche, Christian Daniel Rauch (1777—1857), vom Klassizismus beeinflußt. Er war dreizehn Jahre jünger als Schadow, und diese Differenz genügte voll-

Raffael Mengs, Der Parnaß. Wandgemälde in der Villa Albani, Rom

auf, um ihn in seiner Lehrzeit der älteren Generation zu entfremden und ganz mit klassizistischer Sehnsucht zu erfüllen. Der römische Aufenthalt wirkte darum auf ihn viel tiefer als vordem auf Schadow, und in einer langen Reihe schön gelungener Werke, wie den Victorien der Walhalla bei Regensburg oder den Goethe-Darstellungen, die den Dichter als thronenden Zeus vorführen, zeigte Rauch, was er von Thorwaldsen gelernt hatte. Aber es ist interessant, wie der Berliner Geist auch ihn wieder auf die Erde und in die Gegenwart zurückzwang. In dem herrlichen Grabdenkmal für die Königin Luise suchte er sich gewiß an antike Vorbilder zu halten, doch der schlichte Preußensinn Friedrich Wilhelms III. wollte nicht die Figur einer Göttin, sondern das Marmorbild seiner lieblichen Gattin im Charlottenburger Mausoleum haben, und so mußte der Künstler den griechischen Elementen ganz andere, realistische beimengen. Ähnlich versuchte Rauch bei den Standbildern Scharnhorsts, Blüchers, Bülows, die Schinkels neue Hauptwache umrahmen, sich aus der Affäre zu ziehen, indem er die Uniformen der Freiheitshelden, bei denen man den Anklang an die Generalsuniform nicht verwischt sehen wollte, wenigstens ein bißchen „idealisierte", hier einen Militärmantel zur Toga, dort eine Soldatenhose in das berühmte „nasse Gewebe" verwandelte, das die darunter befindlichen Körperformen deutlich durchschimmern ließ. Und schließlich verstand es Rauch bei einer der wichtigsten Arbeiten seines Lebens: beim Denkmal Friedrichs des Großen Unter den Linden, alle seine antikisierenden Wünsche zurückzudrängen und nach den klassischen Vorschlägen, die heute das Rauch-Museum zu Berlin aufbewahrt (Trajanssäule, Friedrich als Lenker einer Quadriga, oder als römischer Imperator auf antikem Rosse), in dem „Alten Fritzen" mit dreieckigem Hut und Zopf und Stock ein Meisterwerk des Realismus zu schaffen. Diese

Jakob Asmus Carstens, Jason und die feuerspeienden Ochsen (Kartonzeichnung)

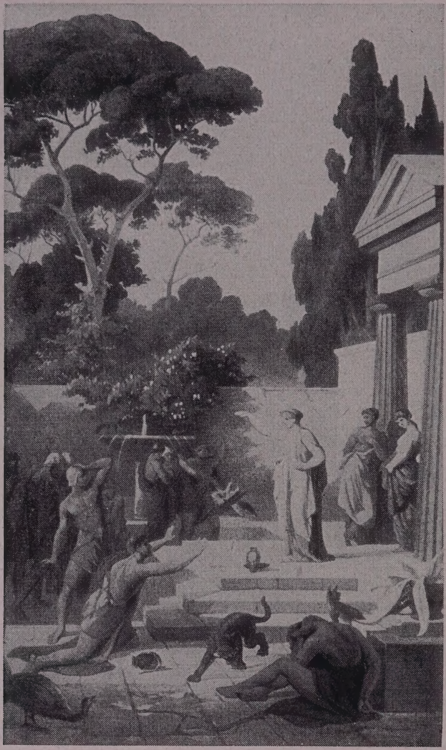
wundervolle Schöpfung, die aus dem Geist des Volkes hervorgewachsen zu sein scheint, beweist deutlicher als alle Worte, wie das Preußentum der Schinkelzeit den Sinn für Schlichtheit und Einfachheit nicht verlor. Rauchs Nebenmänner, wie Friedrich Tieck (1776—1851), der Bruder des romantischen Dichters, und seine Schüler, in erster Reihe Friedrich Drake (1805 bis 1882), standen in einem viel unselbständigeren Abhängigkeitsverhältnis zur Antike als er selbst. Die Gruppen der Berliner Schloßbrücke, des standardwork der Rauchschule, erbringen den Beweis dafür. Und an anderen Orten Deutschlands, wo die regulierende Verständigkeit der preußischen Art fehlte, wie in Wien oder in München, wo unter Ludwig I. Ludwig Schwanthaler (1802—1848) tätig war, regierte der Klassizismus auf Jahre hinaus unumschränkt.

Überhaupt hat kein Land dem neuen Griechentum so bedingungslos gehuldigt wie Deutschland, das Vaterland des Doktrinarismus. Schon Johann Joachim Winckelmann war als der eifrige, ja der fanatische Priester dieses Ideals aufgetreten. Bereits 1755 war seine Erstlingsschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", neun Jahre später sein monumentales Hauptwerk: „Geschichte der Kunst des Altertums" erschienen. Und als der Morgen des neuen Jahrhunderts dämmert, stehen Goethe und Schiller, auf der Höhe ihres Schaffens und ihrer

Bonaventura Genelli, Aus dem Leben einer Hexe

Macht, als überzeugte Verkünder der neuen Glaubenssätze völlig im Banne der Alten. Dichtung und Kunst der Griechen wird nicht allein gefeiert, sondern nach Form und Inhalt als letztes Ziel des Strebens, als unbedingte Norm hingestellt. Es fehlte nicht an warnenden Stimmen; selbst der alte Klopstock empörte sich gegen die wachsende Tyrannei der hellenistischen Doktrin und nahm in seine „Gelehrten-Republik" den kräftigen Satz auf: „Hochverrat ist es, wenn einer behauptet, daß die Griechen nicht können übertroffen werden." Aber diese Rufe verhallten ungehört, und man hielt sich lieber an die Theorie Winckelmanns: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." In ihrer philologischen Verblendung brachte die regierende Gelehrsamkeit unberechenbaren Schaden für die deutsche Kunst. Ihr Ziel war der geistige Gehalt, die „Idee", der nachzustreben als die wichtigste und höchste Aufgabe erschien. So schätzte sie auch die Werke der Kunst hoch oder gering, je nachdem in ihnen die „Idee" zum Ausdruck gelangt war. Der Inhalt des Gemäldes, der Bildhauerarbeit war das, wonach man zuerst forschte, was man am eifrigsten der Betrachtung unterzog, und diese Art hat noch bis vor dreißig Jahren die künstlerische Kritik und die kunstgeschichtliche Darstellung bestimmt. Nicht um den eigentlich künstlerischen Inhalt des Werkes bemühte man sich, sondern um einen von außen hereingetragenen literarischen Inhalt, der unerbittlich verlangt wurde.

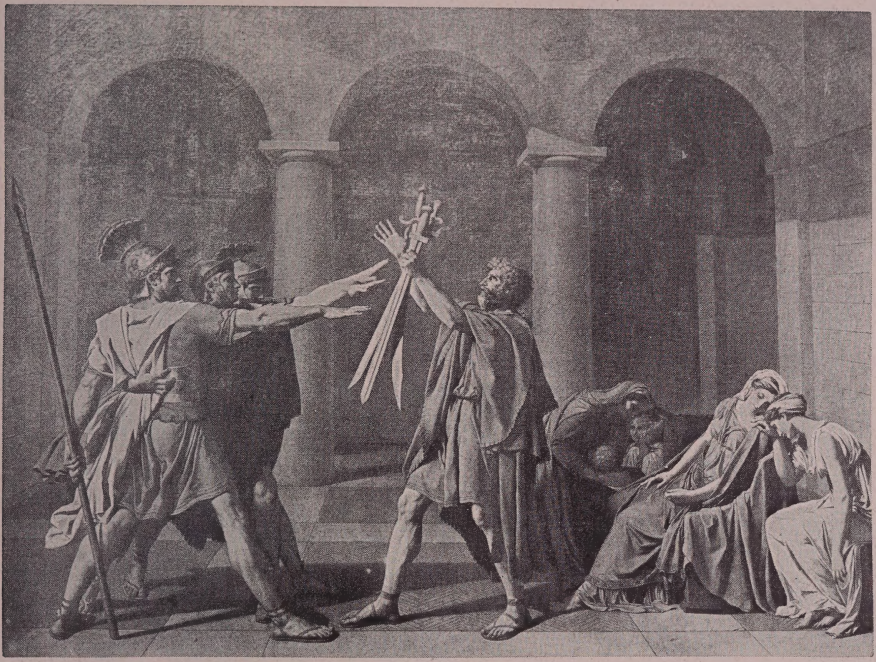
Der erste deutsche Maler, der in den klassizistischen Strudel hinabgezogen wurde: Raffael Mengs (1728—1779), war noch nicht imstande, sich



Friedrich Preller, Odysseelandschaft (Circe)
Wandgemälde im Museum zu Weimar

ganz von den Überlieferungen der Zopfzeit zu lösen. Zu seinem Glück; denn seine zarten und duftigen Rokokopastelle haben ein Jahrhundert überdauert, während seine antikisierenden Gemälde (darunter der „Parnaß" in der Villa Albani zu Rom) ihren Ruhm eingebüßt haben. Auch Angelika Kauffmann (1741 bis 1807), die in Rom dem Goethekreise angehörte, vermochte sich trotz allen Anstrengungen nicht völlig in eine griechische Malerin zu verwandeln. Sie hielt sich zwar in ihren Bildern an die Kostüme der Vestalinnen, Nymphen und Heroen, aber die klassische Gewandung, meist mit einer höchst unrömisch-schalkhaften Rokokograzie behandelt, wirkt bei ihr mehr als eine amüsante Variation der älteren Art. Erst mit Jakob Asmus Carstens (1754—1798) ist der Umschwung vollzogen. Dieser hartnäckige Schleswiger wirft die gesamte Überlieferung und vor allem die Technik der Altvordern über Bord und erfüllt das Ideal der Ästhetiker. Wir müssen es heute beklagen, daß seine eminente Begabung durch die Zeitverhältnisse für die Entwicklung der deutschen Malerei verloren ging. Bei Carstens ist die Farbe fast völlig verschwunden; wo er sich an sie heranwagt, leidet er Schiffbruch. Der „edle Kontur" muß alles sagen, die abstrakte Linie ist das beste Mittel, der ästhetischen, philosophischen, literarischen Idee im Kunstwerk zum Ausdruck zu verhelfen. Programmatisch wandte sich Carstens vom Studium der Natur den griechischen Statuen und den griechischen Dichtern zu. Priamos und Achill, Ajax und Odysseus, Homer und die Parzen, Bacchos und Eros, Ganymed und die Argonauten treten bei ihm auf. Nicht individuelles Leben und charakteristische Menschen will er schildern, sondern dem Typus zustreben. Wir lieben ihn heute am meisten, wo er die offiziellen Gebote der Zeit übertrat und seine Zeichnung, unter dem Einfluß Raffaels und Michelangelos, mehr lebhaften Rhythmus und sinnliche Fülle annimmt.

Aus allen Gauen Deutschlands pilgerten nun die deutschen Künstler nach Rom, der Welthauptstadt der Kunst. Hier gelangten die beiden Schwaben Eberhard Wächter (1762—1852) und Gottlieb Schick (1779 bis



Jacques Louis David, Schwur der Horatier. Paris, Louvre

1812) als Schüler Carstens' zu Ansehen; hier stieß der Schweizer Heinrich Füßli (1741—1825) zu dem deutschen Kreise. Der eigentliche Thronfolger Carstens' aber ward Bonaventura Genelli (1798—1868), der bis tief in die neue Zeit hinein in mächtigen, von ungewöhnlicher Erfindung und Gestaltungskraft zeugenden Kompositionen (Umrisse zu Homer und zu Dante, Aus dem Leben eines Künstlers, Raub der Europa usw.) das hellenistische Bekenntnis predigte. Der Zusammenhang mit der Natur war so gut wie aufgehoben; man zeichnete Statuen, aber keine Menschen. Kein Wunder, daß man auch an der lebens- und farbenfrohen Wirklichkeit ringsum, vor allem an der Landschaft, vorüberging. Ihr huldigte man nur, indem man die heroische Stilisierung Poussins und seiner Nachfolger wiederaufnahm, die Farbe aber noch nachlässiger behandelte und die Menschenheimat durch stilisierende Kompositionen zu einem Ideallande machte, in dem Götter, homerische Helden und allegorische Gestalten sich wohlfühlen konnten. Der Bayer Joh. Chr. Reinhart (1761—1847) und vor allem der Tiroler Joseph Anton Koch (1768—1839) waren die ersten, die diesen Weg im engen Anschluß an Carstensche Anregungen mit großem Erfolge betraten. Die Landschaft nicht in ihrer Frische wiederzugeben, sondern als Dekoration, als Kulisse für erdichtete Gestalten zu benutzen, an Stelle der reizvollen Willkür der Natur, die als etwas Rohes empfunden ward, eine wohlabgestimmte Harmonie zu setzen, war

Jacques Louis David, Madame Recamier. Paris, Louvre

Kochs Ziel. Seine Nachfolger, Karl Rottmann (1798—1850), der die griechischen Landschaften der Münchener Hofgartenarkaden malte, und Friedrich Preller (1804—1878), schließen sich ihm an. Preller hat es in seinem Hauptwerke, den Odysseelandschaften im Museum zu Weimar, am besten verstanden, den heroischen Schilderungen einen Zug wahrhafter Größe zu verleihen, und in seinen Nordseebildern hat er, auf ganz andere Gebiete überschweifend, mit einer resoluten Kraft der Farbe die Schönheit des Meeres als erster Deutscher malerisch bezwungen.

Wie man die Natur der Landschaft umkomponierte, so korrigierte man auch die Natur des Menschenantlitzes. Das Porträt stand in der klassizistischen Zeit nicht hoch im Kurse, und die Maler, die sich lediglich dem Bildnis zuwandten, wurden neben den „Historienmalern" über die Achsel angesehen. Dennoch hielten die älteren Porträtisten, wie Gerhard von Kügelgen (1772—1820) oder Joh. Heinr. Tischbein (1751—1829), der Maler des Goethebildes in der Campagna, noch am ehesten die Verbindung mit den guten Traditionen aufrecht. Erst die folgende Generation, an ihrer Spitze Joseph Stieler (1781—1858) und Franz Winterhalter (1806 bis 1873), führten im Bildnis zu einem vagen Idealismus, der die Gesichter nicht bewahrte, wie sie waren, sondern wie sie nach der Meinung der Maler hätten sein sollen.

Die französische Malerei war zu gut geschult, um sich von den Doktrinen der Zeit völlig einfangen zu lassen. Selbst ihr allmächtiger Führer

Jean Antoine Gros, Napoleon bei den Pestkranken in Jaffa. Paris, Louvre

Jacques Louis David (1748—1825), der das ganze Schwergewicht seiner imponierenden Persönlichkeit für das klassizistische Bekenntnis einsetzte, hütete sich als Künstler wie als einflußreicher Kunstdiktator und Lehrer, das nationale Erbe des geschmackvollen, soliden Farbenhandwerks gering zu achten. In den Bildern, die seinen Ruhm begründeten („Schwur der Horatier" im Louvre, „Brutus vor den Leichen seiner Söhne"), und in denen er, noch vor der Revolution, in römischer Verkleidung republikanische Bürgertugend und Tapferkeit predigte, spielt wohl das mit kühler Klarheit vorgenommene Arrangement der Komposition eine große Rolle. Doch er vergaß auch hier nicht ganz, was er als Maler der Farbe schuldig war. In der Aktmalerei seines „Raubes der Sabinerinnen" aber, in den glänzenden Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte, die er als leidenschaftlicher Konventspolitiker malte (wie der „Ermordung Marats" im Museum zu Brüssel, wo David nach der Restauration als Verbannter lebte und starb) oder dem Bilde Napoleons auf dem St. Gotthard, den er als begeisterter Anhänger verehrte (auch das Zeremonienbild der Krönung des Kaisers fiel ihm zu), vollends in seinen charaktervollen, lebenswahren Porträten (Madame Récamier, Madame Tanguy und ihre Töchter) bewährte er sich als ein vorzüglicher Meister der Malerei, der dann auch einem ausgedehnten internationalen Schülerkreise die bewährten Rezepte weitergab. Von Davids französischen Jüngern trat François Gérard (1770—1837) durch sein berühmtes Bild des blinden Belisar, mehr noch durch

seine Porträte der Napoleonzeit (vor allem durch sein noch glücklicheres Bildnis der Madame Récamier) mit dem Meister selbst in Wettbewerb. Als Verherrlicher Napoleons ward Davids Konkurrent und Nachfolger Jean Antoine Gros (1771—1835), der den Feldherrn, Konsul und Kaiser an der Brücke von Arcole, bei den Pestkranken von Jaffa, vor den Pyramiden und in der Schlacht bei Eylau malte. Selbständiger hielt sich Pierre Paul Proudhon (1758—1823), der wohl mit seinem Bilde des von den Genien der Vergeltung verfolgten Mörders („Gerechtigkeit und Rache" im Louvre) dem großen Stil zustrebte, der aber seine sinnlichere Farbenkunst und seine zarten Helldunkelstimmungen lieber an anmutigeren und pikanteren Motiven erprobte („Entführung Psyches durch Zephyr"). Den großen Ausklang des französischen Klassizismus bildete der David-Schüler Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867), der die Lehren der strengen, sorgfältig durchgebildeten Linienführung und des hochgestimmten Idealstils in seinem langen Leben bis an die Grenze der modernen Zeit gegen alle jüngeren Strömungen siegreich verfocht. Aber auch Ingres, dessen Zeichnungen zu den köstlichsten Schätzen der neueren Kunst gehören, ehrte die Gesetze der Farbe. In seinen Aktstudien, wie der weltbekannten „Quelle", fand er eine Versöhnung von plastischer Formauffassung und solider Malerei. In seinen Szenen aus der französischen Geschichte und seinen kirchlichen Gemälden trat er durch das prächtige Kolorit mit den Romantikern und Historikern in Wettbewerb. Durch seine glänzenden Porträte übertraf er sie. In der religiösen Malerei nahm vor allem sein Schüler Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864) Ingres' Lehren auf.

Jean Dominique Ingres
Die Quelle. Paris, Louvre

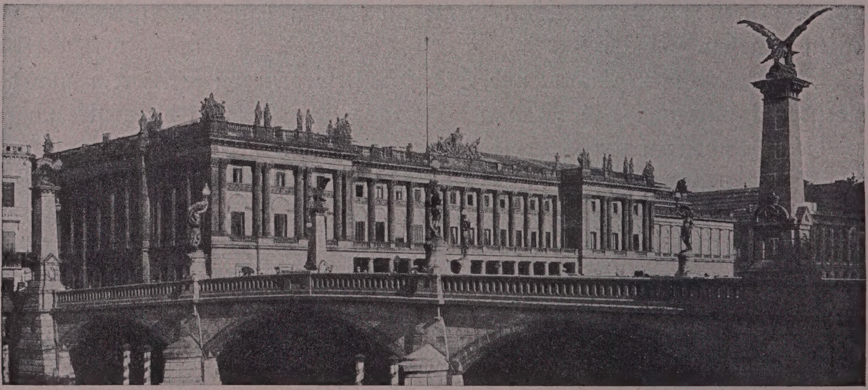
Inzwischen war längst der Gegenschlag gegen die antikisierende Doktrin erfolgt. Wie ihre Begründung, so ging nun auch der Kampf gegen sie von der Literatur aus. In Deutschland schlug schon am Ende des 18. Jahrhunderts, als Goethe und Schiller auf der Höhe ihres Einflusses standen und von Weimar aus das klassizistische Credo verkündeten, im benachbarten Jena und in Berlin ein jüngeres Geschlecht andere Töne an. Die „Romantiker", wie

Gottfried Semper, Gemäldegalerie in Dresden (Mittelbau)

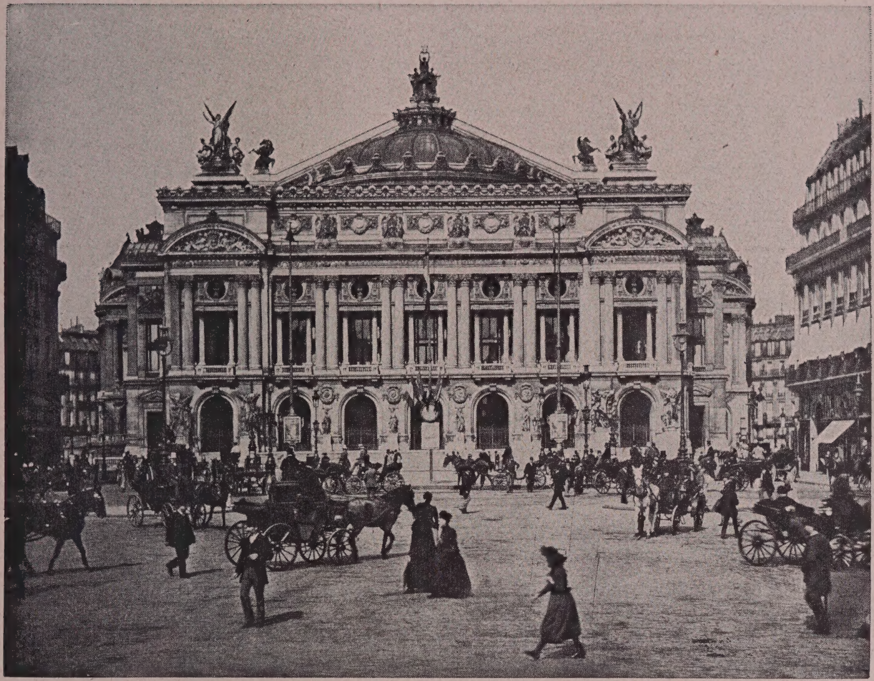
sich die Neuerer nannten, verlangten Freiheit von den Einseitigkeiten der Gräkomanie. Sie durchwanderten die Literaturen aller Völker, zogen die Kultur des Orients wieder heran, forschten der Vergangenheit nach, namentlich der deutschen, und begründeten die moderne Geschichtswissenschaft. Die Reaktion gegen die klassische Stilkunst, gegen das Streben nach dem Typischen und andererseits gegen die Nüchternheit der Aufklärungszeit, die wiederum in der Begeisterung für das heidnische Altertum geendet hatte, trieb sie zur Freiheit des künstlerischen Ausdrucks, zur Betonung des Individuellen und zugleich auch zu einer Erneuerung des christlichen Geistes, die dann bald katholisierende Tendenzen annahm.

Die romantischen Dichter und Schriftsteller zogen von vornherein auch die bildenden Künste in ihr Programm. Sie knüpften wieder an die Bestrebungen an, die sich schon in der Sturm- und Drangzeit geltend gemacht hatten, als der junge Goethe das Straßburger Münster hymnisch feierte. Die Gotik ward der Stil, für den man schwärmte. Und mit leidenschaftlichem Eifer versenkte man sich in die Eigenart der mittelalterlichen Baukunst, deren Schönheit Tieck und Wackenroder auch in Nürnberg wieder entdeckt hatten. Selbst der Architekt Friedrich Gilly gab ein Werk über die Marienburg heraus. Schinkel beschäftigte sich mit der Gotik, zeichnete und malte Architekturbilder mit gotischen Domen, baute auf dem Berliner Kreuzberg das Denkmal, das die Erinnerung an die Freiheitskriege wach erhalten sollte, in dem alten Stil, den man irr-

tümlich für einen kerndeutschen hielt, machte in der Berliner Bauakademie und in der Dorotheenstädtischen Kirche die ersten neuen Versuche mit dem Backsteinbau und errichtete für den Prinzen Wilhelm von Preußen, den späteren ersten Kaiser, Schloß Babelsberg bei Potsdam im Geschmack der englischen Gotik, an die sich die Fürsten und Aristokraten damals gern hielten. Aus Schinkels Kreis ging auch Fr. Ahlert hervor, der erste Architekt, der die seit Jahrhunderten unterbrochenen, nun mit Begeisterung wiederaufgenommenen Domarbeiten in Köln leitete. Ebenso der zweite, Ernst Friedrich Zwirner (1802—1861), der auch die Apollinariskirche bei Remagen baute, ein Hauptwerk der romantischen Gotik. Der mittelalterliche Stil erschien dabei freilich nicht völlig in seiner ursprünglichen Laune, sondern mit allerlei „edlen" Milderungen, durch die man das klassizistische Gewissen zu beruhigen suchte. Dieser gemäßigten Gotik, der bald eine Wiederaufnahme romanischer Formen an die Seite trat, folgten nun die Architekten in ganz Deutschland, an ihrer Spitze der Württemberger Karl Heideloff (1788—1865) und der Rheinländer Friedrich Gärtner (1792—1847), beide eine Zeitlang im Dienste des Bayernkönigs Ludwig I. (Gärtners Hauptbauten in München: Feldherrnhalle, Universität, Bibliothek, Ludwigskirche.) Der romantische Wittelsbacher huldigte auch der allenthalben erwachten Lust, alte Kirchen „wiederherzustellen", und ließ die Dome zu Speyer, zu Bamberg, zu Regensburg gründlich restaurieren (gleichfalls durch Gärtner). Der romantische König in Preußen, Friedrich Wilhelm IV., war es dann, der den wieder stockenden Kölner Dombau neuerdings in Fluß brachte. Aber es währte noch Jahrzehnte, bis endlich im Jahre 1880 der dritte Dombaumeister K. E. R. Voigtel den Türmen die Kreuzblume aufsetzen konnte. Seitdem ist er nun vollendet und gilt heute mit Fug als ein Wahrzeichen deutscher Art und Kunst im Rheinland; aber man merkt es dem aus dem Gerüst geschälten, von dem Gedränge seiner alten kleinen Nachbarhäuser „befreiten" Bauwerk nur zu deutlich an, daß das Jahrhundert seiner Vollender gotische Formen nicht



Friedrich Hitzig, Die Börse in Berlin



Jean Louis Charles Garnier, Die Große Oper in Paris. Aufnahme J. Kuhn, Paris

mehr aus der Empfindung, sondern nur noch aus kunsthistorischem Wissen beherrschte. Seine neuen Teile haben in ihrer „Richtigkeit" etwas Frostiges, so daß sie mehr wie Stücke eines kolossalen Modells erscheinen. Weitere Hauptwerke der neudeutschen Gotik wurden die Rathäuser in Wien (von Friedrich Schmidt) und in München (von Georg Hauberisser) sowie zahlreiche Bauten in Hannover, wo Konr. Wilh. Hase (1818 bis 1902) eine große und einflußreiche Schule begründete. Aber beim Mittelalter blieb man nicht stehen. Das einmal angefachte historische Interesse begann alsbald sich weiter unter den Stilen der Vergangenheit umzusehen, und mit der romantisch-gotischen Bauart und der des klassischen Altertums trat nun die Renaissance in Wettbewerb, zunächst die italienische Renaissance, deren Verehrung die Architekten von den Malern übernahmen. Die Schinkelschüler modifizierten ihren klassischen Formenschatz durch Renaissancegedanken. In diesem Mischstil baute Friedrich Hitzig (1811—1881) in Berlin die Börse und die Reichsbank, Johann Heinrich Strack (1805—1880) die Nationalgalerie und die Siegessäule. In München mußte Leo von Klenze das großartigste Bauwerk der Florentiner Frührenaissance, den Palazzo Pitti, in einem neuen Flügel der Residenz kopieren. Der bedeutendste Vertreter der neuen Stilrichtung aber war Gottfried Semper (1803—1879), der, als Künstler und Persönlichkeit alle seine Konkurrenten um Haupteslänge

Charles Barry, Das Parlamentsgebäude in London. Aufnahme Thiele, London

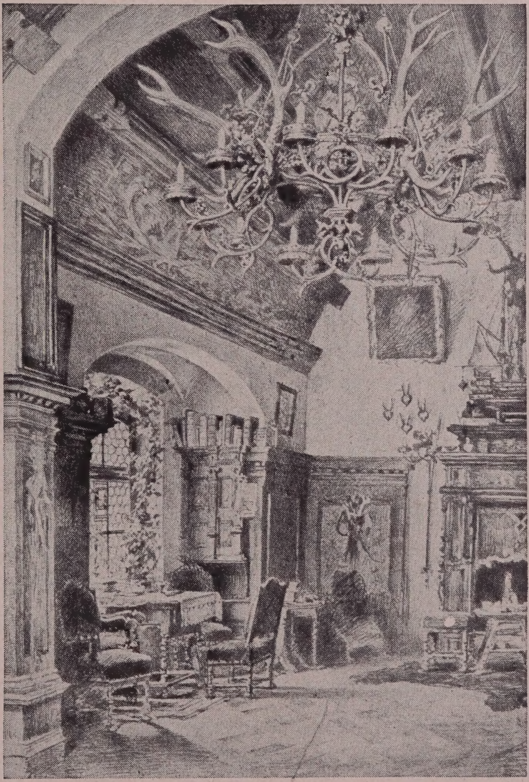
überragend, aus einem tiefen und schöpferischen Nachempfinden der Vergangenheitskunst seine Bauten entwarf. Semper entwickelte in einer Reihe noch heute höchst lesenswerter Schriften, vor allem in seinem Buche „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", ein künstlerisches und kulturelles Programm, das sich mit dem unserer Gegenwart nahezu deckt. Doch er war zu sehr ein Sohn des historisch geschulten Zeitalters, um sich von der Vormundschaft der alten Kunst völlig zu emanzipieren. So errichtete er seine Hauptwerke, das Opernhaus und die Gemäldegalerie in Dresden, in einem festlichen und imponierenden Renaissancestil; so versuchte er sich in seinen sonstigen Dresdener Bauten, in seinen Gebäuden in Wien und Zürich abwechselnd in verschiedenen Kunstdialekten vergangener Jahrhunderte.

Renaissance ward jetzt die Parole, und mit ihrer italienischen Spielart verband sich zu buntem Wechsel die französische und die deutsche. Es begann die Zeit, da in allen deutschen Großstädten die offiziellen, staatlichen und städtischen Gebäude, bald auch die stattlicheren Geschäfts- und Privathäuser als Illustrationsbeispiele einer Geschichte der Renaissancebaukunst aufwuchsen. Es war, als sei das 19. Jahrhundert unfähig, sich selbst eine künstlerische Sprache zu schaffen, die aus seinem Leben und Wesen hervorwuchs. Nach dem Aufschwung der sechziger und siebziger Jahre wurde besonders die deutsche Renaissance beliebt, da man sich für das neu erwachte nationale Bewußtsein keinen besseren Ausdruck zu schaffen wußte. Vor allem München, wo Lorenz Gedon (1844—1883) und Rudolf Seitz (1842—1910) tätig waren, nahm dabei eine führende Stellung ein.

In Frankreich beobachten wir dieselbe Entwicklung. Die Romantik hatte auch hier eine Vorliebe für das Gotische erzeugt, deren begeisterter Vorkämpfer Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814—1879) die gleiche Leidenschaft für stilgerechte Restaurierungen und korrekte Wiederherstellungen entzündete wie bei uns. Das zweite Kaiserreich konnte dann die stolzen Bauformen der Renaissance vortrefflich gebrauchen. Die neuen Teile des Louvre, die Napoleon III. bauen ließ, mußten sich natürlich mit kunsthistorischer Gelehrsamkeit den älteren Partien genau anschließen, und der prunkvolle Luxusbau, der wie kein zweiter für den Glanz und die Verschwendung der Eugeniezeit bezeichnend ist, das Haus der Großen Oper in Paris von Charles Garnier (1825—1898), holte sich die Mittel zu seinen triumphierenden, lauten Effekten aus allen erreichbaren Motiven der Renaissance und des Barock zusammen.

Am längsten hielt sich die Gotik in England, wo sie seit den Jahrhunderten des Mittelalters ihre Herrschaft niemals völlig eingebüßt hatte und wo der vom Kontinent importierte Klassizismus nur eine kurze Gastrolle gab. Die romantische Strömung brachte den alten Stil in seiner spezifisch nationalen Art wieder so hoch zu Ehren, daß er fortan überhaupt nicht mehr verschwand und noch heute lebendig ist. Das bedeutendste Beispiel dieser verjüngten englischen Gotik ist das weitläufige, breit gelagerte, von Türmen und Spitzen malerisch überragte Parlamentsgebäude, das Charles Barry (1795—1860) am Ufer der Themse erbaute.

Der Architektur folgte das Kunstgewerbe, das in der spätklassizistischen Zeit arg daniederlag, da die Verbindung zwischen der gelehrt gewordenen Kunst und dem schlichten Handwerk zerschnitten war, und das nun bei den Reformen, die nach der Londoner Weltausstellung von 1851 in ganz Europa einsetzten, nichts Besseres zu tun wußte, als die Stile der Vergangenheit zu kopieren. Es



Jagdzimmer des Herrn M. Heyl zu Worms in „deutscher Renaissance". Entw. v. Lorenz Gedon

Friedrich Overbeck, Der Verkauf Josephs. Fresko für die Casa Bartholdy
Berlin, National-Galerie

begann ein toller Kreislauf durch den Formenschatz aller Jahrhunderte, zu dem sich die Gewerbe die Hand reichten. Die Kunstgewerbemuseen mit ihren historischen Sammlungen, die nach dem Londoner Vorgang des South-Kensington-Museums und dem Wiener Beispiel (1864 entstand das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie") überall begründet wurden, hatten den offen eingestandenen Zweck, dem Handwerk Vorlagen zum Zwecke der Kopie zu liefern. Mit skrupelloser Nachahmungslust hielt man sich heute an Renaissancemuster, morgen an Schmuckmotive des Barock, übermorgen an die zierlichen Schnörkel des Rokoko. In Deutschland endete auch dieser kunstgeschichtliche Wirrwarr in einer begeisterten Verehrung für das Gewerbe und die Innenausstattung der deutschen Renaissance. Seitz und Gedon wandten ihr Interesse dem Kunsthandwerk ebenso wie der Architektur zu, und der Verleger Georg Hirth versorgte durch große Quellenwerke wie den „Formenschatz der Renaissance" oder das „Deutsche Zimmer" die Kunstgewerbler und die industriellen Firmen mit jederzeit brauchbarem Nachschlagematerial.

Für die Malerei war die Romantik und die durch sie hervorgerufene Strömung eine Erlösung aus den Fesseln des Klassizismus, da sie durch den Hinweis auf stärkeren Ausdruck die Aufmerksamkeit von der Zeichnung und

Peter Cornelius, Joseph und seine Brüder. Fresko für die Casa Bartholdy
Berlin, National-Galerie

Komposition wieder auf eine lebendigere und sinnlichere Farbe lenkte, eine Wandlung, die durch das bald einsetzende erneute Studium der Renaissancemalerei bestärkt wurde. Schon die früheste deutsche Romantikergruppe begnügte sich nicht mehr mit Linie und Umriß. Sie setzte bei dem religiösen Glaubensbekenntnis ein, das die christlich gesinnten romantischen Dichter ausgegeben hatten. Der Übergang ließ sich leicht bewerkstelligen. Denn immer noch war Rom der Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens. Der Unterschied, der sich plötzlich geltend machte, war nur der, daß die jungen Leute, die im zweiten Dezennium des Jahrhunderts nach der ewigen Stadt kamen, in ihr jetzt nicht mehr die Stadt der Kaiser und der heidnischen Überreste, sondern die Stadt der Kirchen und der christlichen Maler sahen. Eine ganze Gruppe begeisterter deutscher Jünglinge fand sich unter diesem Zeichen in den Jahren 1810 bis 1818 in Rom zusammen: der Lübecker Friedrich Overbeck (1789 bis 1869), der Düsseldorfer Peter Cornelius (1783—1867), die Berliner Wilhelm Schadow, des großen Gottfried Schadow Sohn (1789 bis 1862), und Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels (1793 bis 1877), der Frankfurter Franz Pforr (1788—1812), der Leipziger Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872). In leidenschaftlicher Schwärmerei für ihre gemeinsamen Ziele schlossen sie einen romantischen Bund, indem sie die verlassenen Räume des aufgehobenen Klosters San Isidoro auf dem Monte Pincio bezogen, wo sie ein wahres Mönchsleben führten. Ein

Joseph Führich, Gang Mariens über das Gebirge

Spötter aus dem Klassizistenlager nannte sie zum Scherz die „Nazarener“, und der treffende Spitzname blieb ihnen für alle Zeiten. Mit „klopfendem Herzen und heiligem Schauer“ suchten die Freunde die Werke der alten Meister auf, besonders die Maler der Frührenaissance, deren gläubige Innigkeit ihr Ideal wurde. Die Hochrenaissance war ihnen schon zu weltlich, zu routiniert, zu heidnisch gesinnt; aber die frommen Maler von Giotto bis Perugino, also die Präraffaeliten, wurden ihre Lehrer, Giovanni da Fiesole erschien ihnen als der „seraphische Meister“. Es loderte eine heilige Flamme in den „Brüdern von San Isidoro“, denen sich in späteren Jahren noch zwei Österreicher zugesellten: Joseph Führich (1800—1876) und Eduard Steinle (1810—1886). Und mit der Freude der Künstler mischte sich die Begeisterung religiöser Inbrunst, als die Freunde gemeinschaftlich an die großen Aufgaben gingen, die ihnen in Rom gestellt wurden: an die Fresken im Hause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy (heute in der Berliner Nationalgalerie) und im Palast des Fürsten Massimi. In der „Casa Bartholdy“ wurde die Geschichte Josephs auf die Wand gemalt; in der Villa Massimi gaben Szenen aus Ariost, Dante, Tasso die Motive ab.

Von Rom aus trugen die Mitglieder der Bruderschaft ihre Lehren nach Deutschland zurück. Veit und Steinle kamen nach Frankfurt an das Städelsche Institut, wo durch sie das Nazarenertum eine Nachblüte erlebte, dessen letzte Wirkungen wir noch heute bei Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen erkennen.

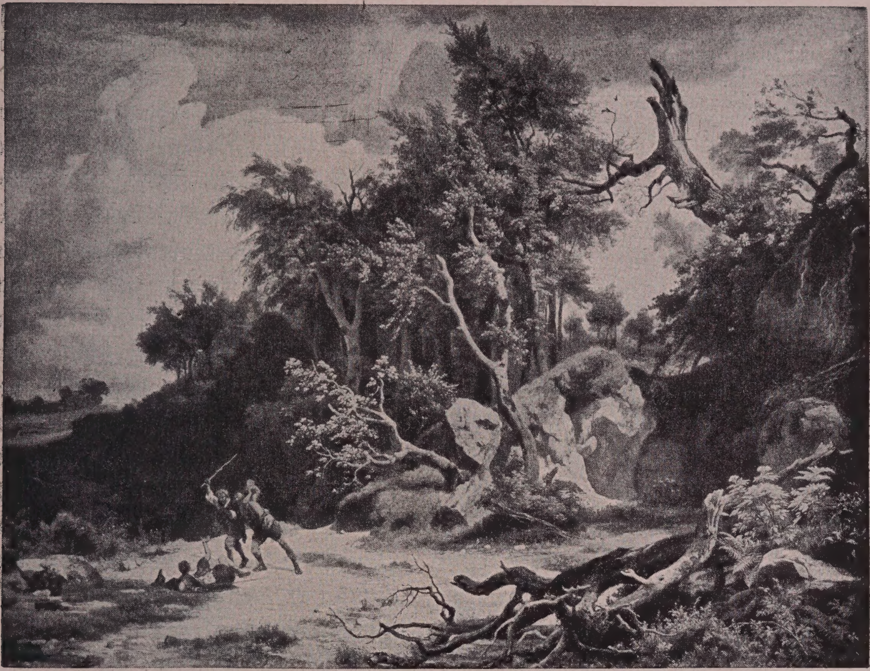
Peter Cornelius, Die vier apokalyptischen Reiter (Karton). Berlin, National-Galerie

Führich ging nach Wien zurück. Cornelius ward von Ludwig I. nach München berufen, und mit ihm kam Schnorr in die bayrische Hauptstadt. Nur Overbeck blieb in Rom, bis an sein spätes Ende der frömmste und treueste Bekenner der christlichen Malerei. In dieser Richtung auf Gefühl und Innigkeit lag der Fortschritt, den das Nazarenertum gegenüber dem Klassizismus brachte, und als eine weitere, viel versprechende Neuerung erschien es, daß es wenigstens Maler waren, die man jetzt nachahmte, daß man die Norm nicht mehr von einer anderen Kunst, von der Plastik, herübernahm. Aber der Klassizismus war doch noch so mächtig, daß der ganze Kreis später in die Kartonkunst zurückfiel. Auch die weitaus stärkste Persönlichkeit der Gruppe: Peter Cornelius, gelangte in seiner Hauptepoche wieder dazu, die Farbe als unwichtige Nebensächlichkeit, höchstens als notwendiges Übel von oben herab zu betrachten.

Cornelius bewies zugleich, daß die bildende Kunst immer noch in der Abhängigkeit von literarischen Anregungen wandelte. Er hatte in seiner Frühzeit, von der romantischen Strömung ergriffen, an die ältere deutsche Kunst angeknüpft, im unmittelbaren Anschluß an Dürer Zeichnungen zu Goethes „Faust" entworfen und in einem „Nibelungen"-Zyklus versucht, den Charakter des Mittelalters zu treffen. Sein leidenschaftliches Temperament ließ sich auch in Rom von der schlichten Innigkeit der Frührenaissance nicht in Fesseln schlagen. Und

Karl Friedrich Lessing, Das Bodetal im Harz. Karlsruhe, Gemälde-Galerie

als er nun, einem doppelten Rufe nach Deutschland folgend, die Leitung der Düsseldorfer Akademie übernahm und zugleich seine Münchener Tätigkeit begann, strebte er über die Grenzen des romantischen Programms hinaus den Großmeistern des Cinquecento zu. Jetzt begann er seinen Ringkampf mit den Geistern Raffaels und Michelangelos; auch die Antike meldet sich wieder zum Worte, und Karstens' Einfluß macht sich bemerkbar. In der ersten Arbeit, die Cornelius in München zu bewältigen hatte, in den Fresken der Glyptothek, lieferten die hellenische Götterlehre und die Heroenwelt Homers die Themata. Es folgten die Loggien der Pinakothek, eine Entwicklungsgeschichte der Malerei darstellend, in der Komposition eine Nachbildung von Raffaels vatikanischen Loggien. Die Ausschmückung der Ludwigskirche führte Cornelius wieder aufs religiöse Stoffgebiet zurück, dem er auch in Berlin treu blieb, wohin er 1841 durch Friedrich Wilhelm IV. berufen wurde. Die große Aufgabe, die man ihm hier stellte, war die Ausmalung des Neuen Domes, den der romantische Hohenzoller plante. Ein großes Dombild, die „Erwartung des Weltgerichts", sollte Cornelius schaffen und für den Camposanto der Königsfamilie, den Friedrich Wilhelm seiner protestantischen Hofkirche anfügen wollte, einen Zyklus großer Wandgemälde entwerfen. Das Werk blieb Fragment, und nur die mächtigen Kartons sind uns erhalten, die heute die Nationalgalerie bewahrt. Cornelius trat darin nicht nur als ein Zeichner auf, sondern als Geschichts- und Religionsphilosoph, der einen ungeheuren Apparat von gelehrtem Wissen heranschleppte. Darum besonders war der Erfolg, den diese Kartons bei den



Johann Wilhelm Schirmer, Der Mittag. Karlsruhe, Gemälde-Galerie

Gebildeten der Zeit fanden, ein ungeheurer; die im Grunde nicht ästhetisch, nur literarisch urteilenden Kunstfreunde jener Jahrzehnte fanden hier ihre Sehnsucht erfüllt. Dem übertriebenen Beifall folgte freilich bald als Gegenschlag eine ebenso unbillige Unterschätzung, und erst die Gegenwart, die Distanz zu diesen riesigen Kompositionen gewonnen hat, beginnt wieder den großartigen Schwung und den packenden Ernst ihrer besten Teile (wie der apokalyptischen Reiter) gerechter zu beurteilen.

Cornelius' Leben endete trotz der begeisterten Verehrung, die ihm von manchen Kreisen entgegengebracht wurde, mit Enttäuschungen. Beim Publikum wie bei seinen Schülern hatte er wenig Glück. Zumal sein Einfluß auf die Düsseldorfer Malerschule war gleich Null. Sein Nachfolger als Beherrscher der dortigen Akademie, Wilhelm Schadow, schlug ganz andere Pfade ein. Mit seinem großen Schülerkreise zog er aus dem Nazarenertum ins weltliche Lager über und machte als Maler den romantischen Zug in die Vergangenheit mit, den die Dichter anführten. Die Düsseldorfer begannen in das ferne Traumland zu wandern, wo die blaue Blume blüht, wo märchenhafte Schlösser und ragende Burgen aufsteigen und Ritter und Knappen und Edelfräulein, Elfen und Feen und Nixen heimisch sind. Der Rhein mit seinen Ruinen und Sagen war so recht ein Land der Sehnsucht jener Jahre, und die ganze Schar der um Schadow versammelten Künstler: Theodor

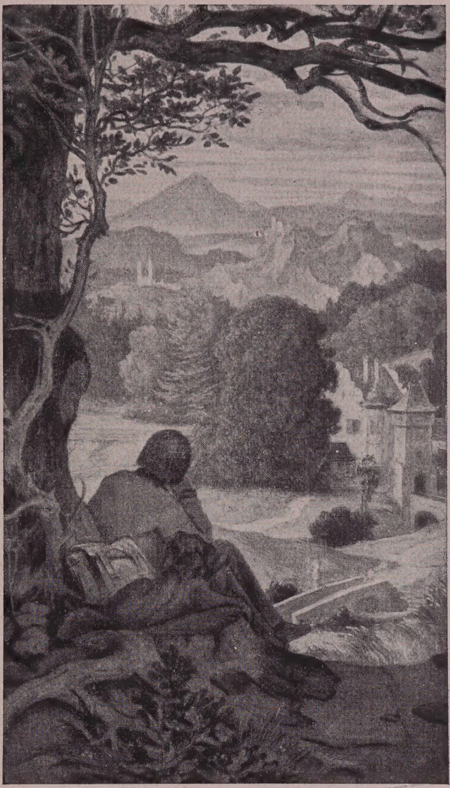
Alfred Rethel, Der Tod als Freund
Holzschnitt

Hildebrand (1804—1874), Carl Sohn (1805—1867), Julius Hübner (1806—1882), Eduard Bendemann (1811 bis 1889) und Karl Friedrich Lessing (1808—1880), das größte Talent der Schule, stellte sich in den Dienst der romantischen Gedanken. Die Werke der zeitgenössischen Schriftsteller und der von ihnen übersetzten Dichter fremder Zunge, vor allem Shakespeares, lieferten ihnen die Stoffe. Daneben tauchte eine sentimentale Ritter- und Liebesromantik auf, die in einer weichlichen, tränenseligen Stimmung schwamm, und Bendemann erlebte mit seinen berühmten „Trauernden Juden" (1832) den größten Erfolg.

Am meisten Vorteile von dieser neuen Empfindsamkeit hatte die Landschaftsmalerei. Der Führer auf diesen Wegen ward Lessing, der den Reiz der Landschaft am Rhein und in der Eifel entdeckte und als ein echter Romantiker dort am liebsten von Nacht und Mondschein, von verlassenen Berggegenden und wilden Schluchten, von verwitterten Heiligenbildern und verkrüppelten alten Baumriesen erzählte, zugleich aber der Naturszenerie durch die

Moritz von Schwind, Das Märchen von den sieben Raben
Weimar, Museum

Farbe gerecht wurde. Johann Wilhelm Schirmer (1807 bis 1863) folgte Lessing, um jedoch bald, besonders in seinen Bibellandschaften, zu dem heroischen Stil Kochs und Prellers abzuschwenken, in dessen Pflege er auch seine Schüler, darunter Böcklin und Thoma, einführte.



Moritz von Schwind, Rast am Waldrand
München, Schack-Galerie

Zwei Persönlichkeiten aber aus dem Kreise der deutschen Romantiker ragen weit hervor: Moritz von Schwind (1804—1871) und Alfred Rethel (1816—1859). Sie waren nicht mehr die Diener der Poesie. Auch Rethel hatte in Düsseldorf gelernt, doch er fand aus eigener Kraft den Stil für die monumentalen Aufgaben, zu denen es ihn drängte, und deren größte die Fresken aus der Geschichte Karls des Großen im Aachener Rathaussaal bilden. Niemand hat Gestalten und Szenen aus der Weltgeschichte so eindrucksvoll und mit so innerlichem Pathos geschildert. Niemand die Kunst der Kartonzeichnung so packenden Wirkungen zugeführt wie Rethel in seinen Schilderungen des Hannibalzuges über die Alpen. Niemand so machtvoll den romantischen Hang zum Dämonischen mit einem kühnen Realismus verbunden, wie er in dem Holzschnittzyklus seines modernen „Totentanzes", in dem er aus der erregten Stimmung des Revolutionsjahres 1848 dem Meisterwerk Hans Holbeins folgte. Moritz von Schwindts Welt ist freundlicher. Sie umfaßt mit gleicher Liebe das zärtlich-schwärmerische Wiener Biedermeiertum und das romantische Poesieland, wo rauschende Eichenwälder und stolze Burgen, Falkenjäger und liebliche Edelfrauen, Elfen und Nixen, Zwerge und Kobolde, fromme Brüder und Musikanten, wandernde Burschen und seufzende Bürgertöchter voll Liebessehnsucht in einer treuherzigen Malerei bunt schimmernder Farben auftauchen. Rübezahl wandert durch die Berge, die Geschichten vom Aschenbrödel, von den sieben Raben, von der schönen Melusine ziehen an uns vorüber, der gestiefelte Kater treibt seine Stücklein. Tiecks „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", blickt schalkhaft in die moderne Philisterwelt hinein. Und der Wiener Schwind läßt über allen diesen Schöpfungen die Klänge lieblicher Melodien dahinschweben. Musik

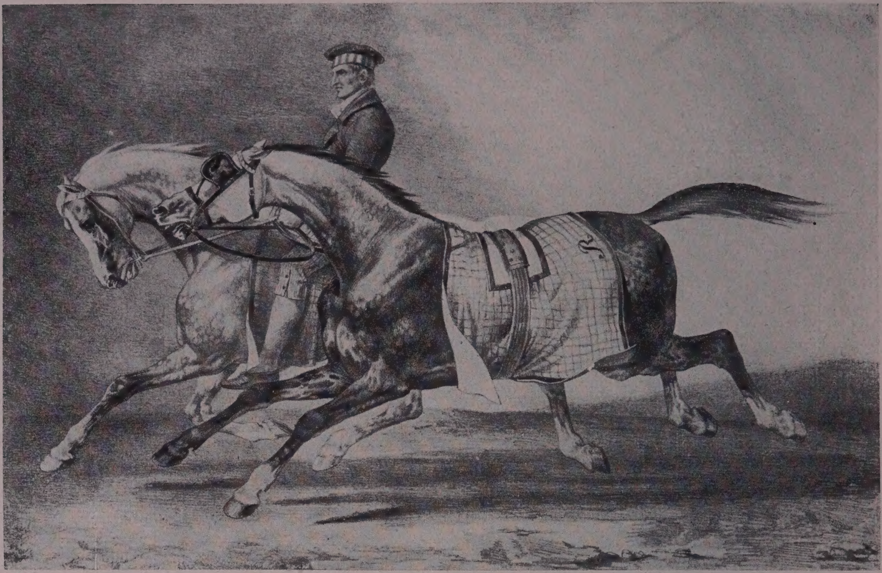
Ludwig Richter, Der Lumpensammler, Federzeichnung
Dresden, Kupferstichkabinett

wird allenthalben auf diesen Bildern getrieben, und Musik ist in der ganzen Stimmung seiner Werke. Bürgerlicher und altväterischer klingt diese Romantik schließlich aus in Ludwig Richters (1803—1884) volkstümlichen Zeichnungen aus der Welt der Kinder und schlichter, frommer Menschen.

In Frankreich trat die romantische Malerei von vornherein ganz anders auf. Ihr Programm war, als Rückschlag gegen die David-Schule, die packende Wiedergabe des Lebens und der stärkere Klang rauschender Farben. Ihr erstes Manifest erschien im Pariser Salon von 1819: das „Notfloß der Fregatta Medusa", auf dem sich die Überlebenden eines Schiffbruchs zwischen tosenden Wellen zusammendrängen, ein Werk von Théodore Géricault

Eugène Delacroix, Arabischer Kundschafter

(1791—1824). Das Banner der neuen Malerei, das diesem Vorkämpfer allzu früh aus den Händen sank, nahm Eugène Delacroix (1799—1863) auf, der erste und glänzendste Kolorist der neueren französischen Malerei, ein Führer und genialer Entdecker, dessen malerische Reformen bis in die Gegenwart nachgewirkt haben. Sein Debüt war wiederum ein Bild von starkem stofflichen Reiz: „Dante und Virgil im Höllenkreise der Zornigen". Es folgte das „Gemetzel auf Chios", abermals ein Motiv voll dämonischen Grausens, das sich in der glänzenden farbigen Behandlung der Szene widerspiegelte. Weiter die „Enthauptung des Dogen Marino Falieri", „Sardanapal auf dem Scheiterhaufen" und ähnliche Schreckensszenen, dann Gestalten und Gruppen aus Goethes „Faust", aus Shakespeares, aus Byrons Werken — denn die



Géricault, Pferdestudie. Lithographie

Begeisterung für deutsche und englische Literatur ist ein wesentliches Element der französischen Romantik —, schließlich die hinreißenden Tierbilder und die Schilderungen aus dem Orient, dessen malerischen Reiz Delacroix zuerst entdeckte. Doch nirgend blieb die Wirkung auf das Gegenständliche beschränkt. Die Farbe ist alles, und Delacroix führt die umwälzende Neuerung ein, seine Werke nicht zuerst zeichnerisch zu komponieren, sondern sie sofort malerisch zu entwerfen, ihre ganze innere Ordnung auf die Wirkungen der Farbe zu stellen. Der Orient blieb auch weiterhin eine Domäne der französischen Romantik. Hier fanden ihre besten Vertreter nach Delacroix, wie Alexandre Gabriel Decamps (1803—1860), wie Eugène Fromentin (1820—1876) und Théodore Chassériau (1829—1856) passende Motive, um ihre leidenschaftliche Farbenkunst zu betätigen.

Die geschichtlichen Studien der romantischen Epoche führten dann zu einer illustrierenden Historienmalerei, die die ausdrückliche Tendenz für sich in Anspruch nahm, zu belehren, die vaterländische Gesinnung zu stärken, auf die öffentliche Meinung zu wirken. Ihr Geburtsland ist Frankreich, und ihr Begründer war Paul Hippolyte Delaroche (1797—1857), dem rasch ein großer Heerbann folgte, darunter Léon Cogniet (1794—1880) und Thomas Couture (1815—1879, sein Hauptwerk die „Römer der Verfallzeit"), die als tüchtige Lehrer im Handwerklichen einen internationalen Schülerkreis, darunter zahlreiche Deutsche, um sich versammelten. Ihnen nahe stehen die französischen Schlachten- und Soldatenmaler, deren Werke die unübersehbare Masse solcher vermeintlich patriotischen Bilder hinter sich herzogen,

Eugène Delacroix, Die Julirevolution 1830. Paris, Louvre

die seitdem durch viele Jahrzehnte allenthalben in Europa, nicht zum wenigsten in Deutschland, entstanden sind, und die nur selten neben ihrem dokumentarisch-geschichtlichen Wert auch einen künstlerischen aufweisen können. Der größte aus dem Kreise dieser französischen Künstler, Ernest Meissonier (1815 bis 1891), wuchs freilich über alle seine Mitstrebenden und Nachfolger weit hinaus. Ähnlich wie in Deutschland Menzel, mit dem er außer dem Geburtsjahr und der kleinen Gestalt noch manche andere Berührungspunkte hatte, ward Meissonier ein meisterhafter Beherrscher der Rokokowelt und ihrer prickelnden Grazie. Wertvoller als seine großen Napoleonsgemälde sind seine kleinen Studien von Gruppen und Kavalieren des 18. Jahrhunderts, die oft wohl allzu spitz gestrichelt sind und trotzdem niemals bis zu Menzels Geistreichtum vordringen, die aber öfter noch durch eine große Delikatesse der Farbenbehandlung Bewunderung erregen.

Erfolgreicher als die Franzosen haben um die Mitte des Jahrhunderts die Belgier das Geschichtsbild gefördert. Die „Abdankung Karls V." von Louis Gallait (1810—1887) und der „Kompromiß des niederländischen Adels" von Eduard de Bièfve (1809—1882), die im Jahre 1842 in Deutschland von Stadt zu Stadt wanderten, fanden ungeheuren Beifall. Gallait und Bièfve mit ihren belgischen Kollegen in der Historienmalerei galten mit

Paul Hippolyte Delaroche, Die Kinder des Königs Eduard. Paris, Louvre

einem Schlage als Führer der Kunst, und Brüssel und Antwerpen übten auf die jüngeren Deutschen Jahre hindurch fast eine größere Anziehungskraft aus als Paris.

In Deutschland selbst hatte schon der begabteste Schüler des Cornelius: Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) den Übergang von der Kartonkunst zum Historienbild vollzogen. Er gab noch nicht die reine Tatsachen-Geschichte, sondern suchte die Darstellung historischer Vorgänge durch eine ebenso aufdringliche wie banale Geschichtsphilosophie aus der Sphäre des Berichts in die der „geistreichen" Betrachtung zu „erheben". Mit einem bedeutenden Kompositionstalent ausgestattet, das es ihm ermöglichte, eine Unzahl von Figuren geschickt über eine Fläche zu verteilen, schilderte Kaulbach historische oder halbhistorische Ereignisse von schwerer, tunlichst welterschütternder Bedeutung. Das gebildete Publikum sah mit Entzücken Dinge, die es in der Schule gelernt oder in Büchern gelesen, und bestaunte im Treppenhause von Stülers Neuem Museum in Berlin die riesigen Wandgemälde des Meisters, den Friedrich Wilhelm IV. ebenso wie Cornelius in seine Hauptstadt gezogen hatte: die Hunnenschlacht, die Zerstörung Jerusalems, den Turmbau zu Babel, die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer, das Reformationszeitalter. Man bewunderte Kaulbachs Nero, seine Seeschlacht von Salamis, seinen Peter Arbues. Überall eine Massenansammlung von Gestalten, eine Theatervorstellung, zu der gleich alle geeigneten Vertreter der ganzen Epoche als Akteure oder Statisten

Théodore Chassériau, Altrömisches Frauenbad. Paris, Louvre

Wilhelm von Kaulbach, Das Zeitalter der Reformation
Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin

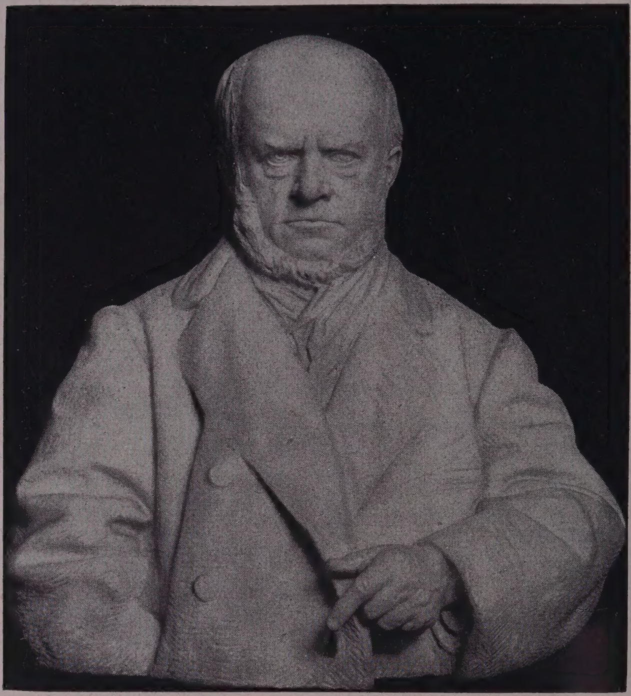
entboten wurden, ein mit ungeheurem Apparat und unsäglichen Mühen gestelltes lebendes Bild. Cornelius begriff man nicht; hier schwelgte man in einem Meer von Verständlichkeiten. Und Kaulbach war überdies schlau genug, den schweren Pomp seiner „großen Maschinen" durch allerlei witzige kleine Nebenbemerkungen schmackhafter zu machen. Die unverhüllt satirischen Arbeiten, die er hinterlassen, sind unzweifelhaft sein Bestes gewesen; zahlreiche Gelegenheitsblätter zeigen ihn als einen Menschen, der um pikante oder boshafte Einfälle nie verlegen war, und seine Illustrationen zum Reineke Fuchs sind außerordentlich amüsant. Doch hat Kaulbach mit seinen übrigen Illustrationswerken, den süßlichen Bildern zu Goethe und anderen Klassikern, schwer gesündigt. Er hat damit die Reihe der berüchtigten „Prachtwerke" eröffnet, die Jahrzehnte lang die Tische der „guten Stuben" in Deutschland schmückten, als schlimme Zeugen des allgemeinen Ungeschmacks.

Auch Lessing hatte noch vor den ausländischen Anregungen Geschichtsbilder gemalt, besonders aus der Geschichte des Johann Huß, dessen Märtyrertum sein protestantischer Geist feierte. Jetzt aber wuchsen die Historienmaler in Deutschland fast wie Pilze aus der Erde, und als ihr anerkanntes Haupt trat Karl von Piloty auf (1826—1886), der wiederum als ein vortrefflicher Lehrer in seinem Münchener Atelier Generationen von Malern

Karl von Piloty, Alexander der Große auf dem Sterbebette
Berlin, National-Galerie

unterwies. Seine großen Bilder, wie „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus", „Seni an der Leiche Wallensteins", „Der Tod Cäsars", „Nero beim Brande Roms", „Galilei im Kerker" usw., wurden laut gefeiert und gerühmt, und man merkte nicht das äußerliche und triviale Bühnenarrangement, das hier, freilich mit geschultem Farbenhandwerk, von einem kühl berechnenden Kopfe aufgeboten war. Die Zahl der deutschen Historienmaler, die sich an Piloty anschloß, ist Legion; aber vom Feuer und der Leidenschaft der Romantik war in ihren riesigen Illustrationen, deren Vorwürfe mit großem Fleiß aus allen Bänden der Weltgeschichte zusammengesucht wurden, nichts mehr zu spüren. In Österreich war namentlich Karl Rahl (1812—1865), in seinen eigenen Gemälden Wilhelm von Kaulbach, in seiner Wirksamkeit als Lehrer Piloty vergleichbar, für das Historienbild tätig. Ungleich höher empor aber stieg der Ungar Michael von Munkacsy (1844—1900), der sich in trefflichen Bildern aus dem Volksleben seiner Heimat einen so scharfen Blick für Natur und Wahrheit und ein so solides Farbenhandwerk angeeignet hatte, daß er sich auch bei seinen großen Historienstücken (Die letzten Augenblicke Mozarts, Christus vor Pilatus, Die Kreuzigung) als ein Kolorist von ungewöhnlicher Kraft bewährte. Seine virtuose Beherrschung des altmeisterlichen Helldunkels hat zahlreiche jüngere Deutsche beeinflußt, die Munkacsy in seinem späteren Wohnsitz Paris nahe traten.

Die Plastik hatte unter dem Wirbeltanz der historischen Stile weniger zu leiden; denn ihr einziges Stoffgebiet: die Nachbildung des menschlichen Körpers, duldet keinen so raschen Wechsel seiner Herrscher. Überdies hatte die



Reinhold Begas, Menzel, Marmorbüste
Berlin, National-Galerie

Antike den mächtigen Einfluß, den sie um 1800 gewonnen hatte, niemals völlig eingebüßt. In Frankreich, das die handwerkliche Ausbildung in der Bildhauerei ebenso gründlich betreibt wie in der Malerei, und das darum auch hier an der Spitze marschiert, gerieten zwar selbst die Klassizisten, wie François Bosio (1769 bis 1845) oder Denis Antoine Chaudet (1763 bis 1810), niemals in die nüchterne Kühle der Thorwaldsen- oder der Rauch-Schule. Doch die romantische Zeit brachte auch hier einen gesteigerten Ausdruck und eine leidenschaftlichere Verve des Vortrags mit sich. Wir finden sie zuerst bei Pierre Jean David, nach seinem Geburtsort David d'Angers genannt (1789—1856), in seinen prachtvollen Porträtbüsten und Bildnis-Reliefs (Goethe, Napoleon) und in seinen Monumentalwerken (Standbild Corneilles in Rouen). Den Anschluß an die historische Richtung fand dann auf dem Gebiet der Skulptur Paul Dubois (geb. 1829), der sich bewußt an den Meistern des Quattrocento schulte. Alle seine Werke, deren schönster Wurf das Reiterdenkmal der Jungfrau von Orleans in Reims und Paris ist, sind erfüllt von jener Kunst der Frührenaissance, die leidenschaftliches inneres Leben durch eine bedachte Zurückhaltung in der Formbehandlung milderte und sich besonders an der Modellierung schlanker, sehniger Gestalten erfreute.

In Deutschland war die Romantik, die sich für die Malerei so fruchtbar erwies, für die Plastik kaum ergiebig; nur geringe Versuche wurden gewagt, die Gotik auch hier wieder aufzunehmen. Die Fortbildung der antikisierenden Lehren fand vielmehr sofort durch eine Vermischung des Klassizismus mit einem einigermaßen nüchternen Realismus statt, die noch ein Gran milder Hochrenaissance in sich aufnahm. Am weitesten kam auf diesem Wege Ernst Rietschel (1804—1861), der die großen geistigen Führer der

Paul Dubois, Reiterdenkmal der Jungfrau von Orleans, Reims
(Wiederholung in Paris)

Deutschen, Lessing in Braunschweig, Goethe und Schiller in Weimar, in ihrer historischen Tracht als wohlabgewogene monumentale Figuren modellierte. Zu den erfolgreichsten Schülern, die Rietschel in Dresden um sich sammelte, gehörten Johannes Schilling (geb. 1828), der Meister der Tageszeiten-Gruppen an der Treppe der Brühlschen Terrasse, und Julius Hähnel (1811—1891). Die großen Denkmäler, die im Laufe des Jahrhunderts in Deutschland in so überreicher Zahl enthüllt wurden und heute auf den Straßen

Ernst Rietschel, Lessing-Denkmal in Braunschweig
Aufnahme Neue Photographische Gesellschaft, Steglitz

und Plätzen unserer Städte sich fast drängen, eröffneten der historischen Richtung ein weites Betätigungsfeld. Nur wenige unter diesen vielen hundert Statuen heben sich freilich über das Mittelmaß empor, wie etwa das schöne und würdige Berliner Goethe-Denkmal von Fritz Schaper (geb. 1841) oder die Wiener Statuen von Kaspar Zumbusch (geb. 1830), Maria Theresia, Radetzky, Beethoven. Wie in das allgemeine Kunstleben der Zeit spielt dann auch hier gelegentlich die deutsche Renaissance hinein; so in dem Münchner Fischbrunnen von Konrad Knoll (geb. 1829) oder bei dem

Fritz Schaper, Goethe-Denkmal im Tiergarten zu Berlin
Aufnahme W. Titzenthaler

Dresdner Gänsedieb von Robert Diez (geb. 1844). Wichtiger aber war der Anschluß, den einige jüngere Künstler, des schwerfälligen Betriebes müde, an die bewegteren Formen der Barockplastik suchten. Es ist das große Verdienst von Reinhold Begas (1831—1911), daß er es wagte, in einer Zeit, da der Geschmack Berninis noch verpönt war, beherzt auf die innerliche und lebendigere Körperbehandlung des 17. Jahrhunderts zurückzugreifen. Die Gegenwart denkt, wenn Begas' Name ausgesprochen wird, vor allem an die großen monumentalen Kompositionen, die er in Berlin schuf (Denkmal Kaiser

Wilhelms I. und Bismarcks), die jedoch seine beste Begabung nicht erkennen lassen. Denn dies große Talent neigte von Natur nicht zum Monumentalen, sondern zum Dekorativen. Begas' temperamentvolle Gruppen an der Berliner Börse, am Budapester Schlachthaus, seine barocken Szenen, wie die „Entführung der Psyche", der „Centaur mit der Nymphe", der „Pan mit der Psyche" und ähnliche Böcklinsche Erfindungen, seine Frauenakte vor allem und seine ausgezeichneten Porträtbüsten (Bismarck, Moltke, Menzel) sind von einer Reife und Schönheit des Formvortrags, wie sie in der Mitte des Jahrhunderts keinem andern deutschen Bildhauer zu Gebote standen. Ein Nebenmann Begas' war der Österreicher Viktor Tilgner (1844—1896), der gleichfalls vom Barock her Leben und Bewegung in seine Porträtbüsten und Denkmalfiguren (Mozart in Wien) brachte. Alles strebt hier einer durchgreifenden Erneuerung und Belebung des künstlerischen Ausdrucks aus dem Empfinden der modernen Zeit zu. Aber erst eine jüngere Generation sollte diesen Wünschen Erfüllung bringen.

Viktor Tilgner, Sockel-Relief vom Mozartdenkmal in Wien

Jean François Millet, Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre
Aufnahme J. Kuhn, Paris

Die Eroberung des modernen Lebens

Das große Problem, das die Kunst des 19. Jahrhunderts vorfand, war die Lösung der Aufgabe: der neuen Zeit und ihren Stimmungen Ausdruck zu geben, ihr tiefstes Wesen in sinnlich-greifbaren Abbildern zu erfassen. Das Jahrhundert, das nun hinter uns liegt, hat unsere gesamten äußeren Lebensbedingungen verändert, die geltenden Begriffe auf allen Gebieten von Grund aus umgestaltet. Der Weg, den die Entwicklung vorher gegangen war, hatte eine jähe Wendung genommen. Das Verstandesmäßige, Logische, Exakte, Materielle rückte an die erste Stelle. Soziale Bewegungen und die wirtschaftlichen Interessen der praktischen Zweckmäßigkeit wurden in ganz anderem Maße als bisher die bestimmenden Faktoren für das innere Leben der Völker und für ihr Verhalten zu den Nachbarn. Neue wissenschaftliche Entdeckungen, neue Verkehrsverhältnisse, neue technische und maschinelle Einrichtungen hatten die Beziehungen von Mensch zu Mensch, die ganze Weltauffassung im großen und das Tempo des Lebens im einzelnen in völlig andere Bahnen geführt. Die Umgestaltung war so verblüffend und so schnell hereingebrochen, daß man ihr zunächst verwirrt und ratlos gegenüberstand und eine tiefe Kluft empfand zwischen dieser Welt und der Wirklichkeit, die man staunend sich

David Wilkie, Blindekuh. London, National-Galerie. Aufnahme F. Hanfstaengl

gestalten sah, und dem Reich der Phantasie und des Ideals, in das man sich aus all dem Lärm und der Hast flüchten wollte. So war es kein Wunder, daß man jahrzehntelang sein Heil in der Kunst nur durch ein Versenken in die Zeiten und Taten der Vergangenheit finden zu können glaubte. Man benutzte die Eisenbahn und wollte sie nicht entbehren; aber die Poesie lag in der Postkutsche. Man lebte in den großen Städten, wo die Bedingungen der modernen Existenz gegeben waren; aber man begab sich in der Kunst lieber ins Altertum und ins Mittelalter zurück. Man fühlte die ganze Härte und Erbarmungslosigkeit des Industriezeitalters; doch man war noch nicht imstande, die neuartigen ästhetischen Werte zu erkennen, die hier verborgen lagen. Nicht aus dem Leben der Gegenwart selbst, sondern außerhalb seiner Sphäre suchte man die Kunst.

Allmählich aber trat die Wendung ein. Die Menschen, zuerst vom Neuen überwältigt, begannen sich darin zurechtzufinden; aus seinen Sklaven wurden sie seine kritischen Betrachter und schließlich seine Herren, und jetzt erst war die Möglichkeit gegeben, auch in der Phantasieschöpfung sich auf das Bestehende zu stützen, mit dem Zauberstab die neuen Quellen springen zu lassen, die hier auch für die Kunst sich versteckten. Wollte man dabei jedoch etwas erreichen, so galt es vor allem eins: die Befreiung von der Bevormundung durch die Vergangenheit. Im Technischen wie in der Wahl der Gegenstände, in der Linie wie in der Farbe, in der Komposition wie in der Auffassung und in den Stoffen, die man suchte, hatte man sich von den Lehren tyrannisieren lassen, welche die Kunstgeschichte aus den Werken der früheren Jahrhunderte

Edwin Landseer, Friede. Aufnahme F. Hanfstaengl, München

destillierte. Die Akademien unterstützten diese Tendenzen. Sie hatten die Erziehung der Künstler aus dem guten alten Handwerksbetrieb, der ein Weitergeben der Überlieferung von Person zu Person bedingte und dadurch die Möglichkeit einer organischen Fortentwicklung bot, in eine wissenschaftliche Hochschulsphäre hinübergeleitet, wo man mit festen Regeln, Gesetzen und Erfahrungen arbeitete und dadurch die freie Entfaltung der Kräfte unterband. Es ist eine Tatsache, an der sich nicht rütteln läßt, daß alles Neue und Große, was die Kunst im jüngsten Zeitalter hervorgebracht hat, nicht durch, sondern gegen die Akademien, nicht in ihnen, sondern abseits von ihnen, nicht mit ihrer Hilfe, sondern im leidenschaftlichen Kampfe gegen sie erreicht worden ist. Sie vor allem tragen auch die Schuld daran, daß die soliden und zukunftreichen Anfänge einer modernen Kunst, die am Ende des 18. Jahrhunderts überall zu bemerken sind, unterdrückt wurden und nur unter der Oberfläche weiterlebten. Erst die jüngste kunsthistorische Betrachtung, die sich nicht nur auf die Männer der großen äußeren Erfolge bei der Menge erstreckte, sondern auch in die verborgenen und vergessenen Ecken und Winkel drang, hat nachgewiesen, wie sich zur Zeit der Herrschaft des Klassizismus und der Romantik allenthalben Unterströmungen finden, die das Erbe des 18. Jahrhunderts im richtigen Sinne übernahmen und weiterführten. Die Kunstschau der Pariser Weltausstellung von 1900 und die Deutsche Jahrhundertausstellung von 1906 mit den vielfachen verwandten Unternehmungen, die beide zur Folge hatten, haben für unser Vaterland wie für unsere westlichen Nachbarn, in deren Händen die Führung lag, nachgewiesen, wieviel tüchtige Kräfte hier an der

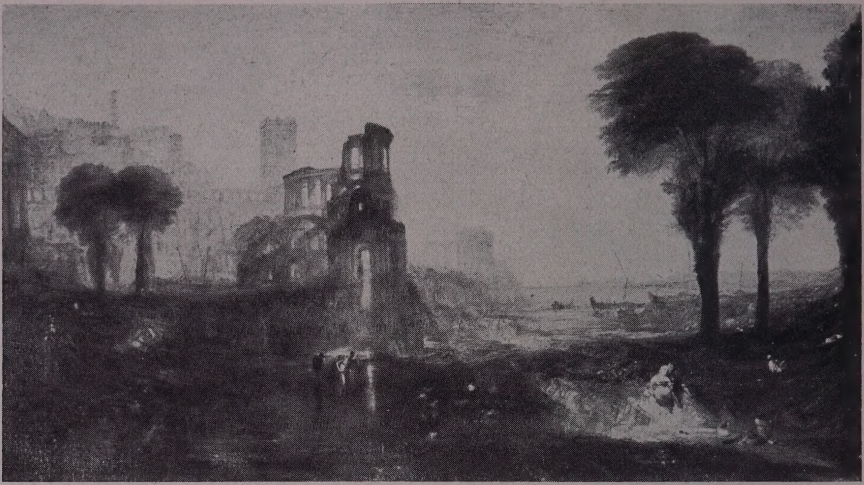
John Constable, Landschaft. Aufnahme F. Hanfstaengl, München

Arbeit waren. Jetzt erst fing man an, die Bestrebungen, die damals den modernen Grundsätzen gegen die historisch gestimmte Kunst zum Recht verhelfen wollten, im Zusammenhang zu überblicken. Wir sehen dabei, wie das Technische und Gegenständliche Hand in Hand ging. Dieselben Künstler, die auf dem Boden der alten Werkstatt-Tradition des verklingenden Rokoko das Studium von Wahrheit und Leben an die erste Stelle setzten, sind es auch gewesen, die in der führenden Kunst der Malerei das technische Können hüteten und förderten. Wir sehen, wie neben der „heroischen Landschaft" ein Naturstudium einsetzt, das sich mit tiefster Andacht in die Wirklichkeit ringsum versenkt und gerade in der Darstellung des Unkomponierten, Einfachen, Schlichten willkommene Aufgaben findet. Die Landschaft und das Tierbild werden Mittler, um die Künstler von allzu weltentrückter Verstiegenheit wieder auf die Erde zurückzuzwingen. Das Porträt gesellt sich hinzu, das selbst die gelehrtesten Klassizisten aus ihrem erdichteten Griechenland in die Gegenwart rief. Die Genremalerei, ursprünglich nur eine jüngere Schwester der Historienkunst, führt ganz von selbst dazu, daß man das Leben des Alltags tiefer ergründet. Die nordischen Völker, die im 19. Jahrhundert das Regiment des Erdballs in die Hand nehmen, und denen gegenüber der Süden zurücktritt, nehmen die Lehren wieder auf, die das 17. Jahrhundert, jene große Geburtszeit der modernen Kunst, aufgestellt hat. Was damals die Holländer und die Spanier

William Turner, Das Schlachtschiff Temeraire. Aufnahme F. Hanfstaengl, München

schufen, wird jetzt erst als der Ausgangspunkt einer neuen Linie erkannt, die unmittelbar in die Gegenwart führt, und wie in der Herrschaft über das Meer und den Welthandel, so wurden auch in der Kunst zunächst die Engländer die Erben des Rembrandtvolkes.

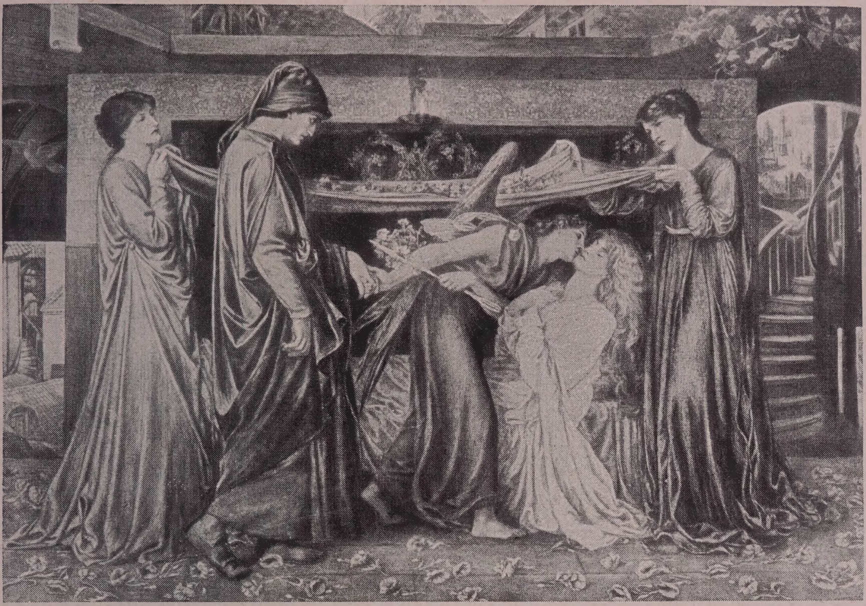
Drei Künstler waren es, auf denen sich, wie wir sahen, der Ruhm der englischen Malerei aufbaute: Hogarth, Reynolds und Gainsborough. Auf der Basis, die sie geschaffen, arbeitet England nun weiter fort. Die eigene und geschlossene Kultur des englischen Lebens, die den Bildnismalern ihrer Schule ihr bestimmtes nationales Gepräge gibt, bewahrte die Kunst des Inselreiches vor den Verstiegenheiten des Klassizismus. Man war dort gewöhnt, mit dem Realen zu rechnen und die Erscheinungen der Welt unbefangen ins Auge zu fassen. So gab das neue Griechentum in England eigentlich nur ein kurzes Gastspiel, das bald vergessen wurde. Auch die Geschichtsmalerei knüpfte lieber an die unmittelbare Gegenwart an als an die gleichgültigeren Ereignisse früherer Jahrhunderte, und wichtiger als die Kunst der großen Historien ward bald die Schilderung des modernen Lebens, die allerdings zunächst noch eine novellistische, moralisierende oder humoristische Zuspitzung erfuhr. Die „Genremalerei", die dies Mittleramt versah, ist in England entstanden, und der Schotte David Wilkie (1785—1851) ward ihr Prophet. Wiederum treffen wir hier auf eine Nachwirkung des 17. Jahrhunderts: denn Teniers und Ostade, auch Brouwer wurden Wilkies Vorbilder. Die malerische Delikatesse



William Turner, Ideallandschaft. Aufnahme F. Hanfstaengl, München

der Holländer und Vlamen darf man gewiß bei ihm nicht suchen, aber er ließ die unabsehbaren Scharen der Genremaler, die in ganz Europa seinen Spuren folgten, durch die Sorgfalt der farbigen Behandlung, mit der er seine erzählenden Szenen und Gruppen aus der Welt der städtischen Bürger, der kleinen Leute, der Bauern und der Kinder ausstattete, hinter sich. Auch in der Tiermalerei, an der der kontinentale Klassizismus in seinem idealistischen Hochmut vorüberging, waren die Briten die Erben der Holländer. James Ward (1769—1859) steht hier mit seinen temperamentvollen, in brillanter Technik vorgetragenen Bildern an der Spitze. Künstlerisch weniger hoch, aber durch seine genremäßigen Arrangements, die im Tierleben billige Allegorien zum Menschentum suchten, beim Publikum noch mehr in Gunst stand Edwin Landseer (1802—1873). Das Wichtigste jedoch war die Fortführung der holländischen Landschaftsmalerei durch die Engländer. Die ältere heroische Stimmungslandschaft von Richard Wilson (1714 bis 1782) und die noch französierende Form des Gainsborough weichen am Ende des Jahrhunderts einem realistischen Naturstudium, das sich ganz in niederländischen Bahnen fortbewegt. John Crome (1769 bis 1821), „Old Crome", wie ihn seine Landsleute nennen, ward der Vater dieser modernen englischen Land-

Rowlandson, Noch enger! Karikatur



Dante Gabriel Rossetti, Dantes Traum. Aufnahme Phot. Ges., Charlottenburg

schaft. Der prächtige Seemaler John Cotman (1782—1842) steht neben ihm. Aber erst John Constable (1776—1837) führte diese Bestrebungen zum Gipfel empor und gab einen weiten Ausblick in das Land der Zukunft. Vom Studium der Galerien wandte sich Constable an die Natur selbst, und mit einer Kraft, die niemand vor ihm besaß, verstand er das, was seine Augen ringsum sahen, mit leidenschaftlichem Malersinn farbig zu deuten. Er ist der erste, der die atmosphärischen Erscheinungen des Himmels von allen Mustern älterer Kunst unabhängig betrachtete und auf die Leinwand bannte. Die große Menge seiner Studien und Skizzen im South Kensington-Museum in London, in denen Constable am vernehmlichsten zu uns spricht, beweist, wie er von hier aus unmittelbar an die Schwelle des modernen Impressionismus gelangt, wie er bereits in Luft und Licht das einigende Element erkennt, das die Einzelteile der Landschaft zusammenfaßt, wie er das altmeisterliche Braun aufgibt und sich Akkorde aus hellen, zarten, kühlen Tönen bildet, die eine völlig neue Naturanschauung verkünden. Constable reizt nicht das im landläufigen Sinne Interessante an der Landschaft, sondern sein Ausgangspunkt ist die innere Stimmung des Naturausschnitts und die Erregung, durch die das Empfinden des Betrachters darauf reagiert.

Wenn Constable im modernen Sinne der Entdecker der Luft wurde, so ward sein Landsmann und Altersgenosse William Turner (1775 bis 1851) der Entdecker des Lichts. Helligkeit und Farbe ist die Parole dieses genialen Eigenbrödlers, der gleichsam ohne Vorfahren in der englischen Kunst

William Dyce, Maria und Johannes am Grabe. Aufnahme F. Hanfstaengl, München

auftaucht und ohne Nachkommen wieder verschwindet. In Turners Ölbildern und Aquarellen, deren Riesenmassen heute die Nationalgalerie und die Tate-Galerie in London aufbewahren, ist der Gegenstand der Darstellungen fast gleichgültig, er bildet nur den Ausgangspunkt für die schwelgenden Farbenphantasien ihres Schöpfers. Ob er Venedig malt oder flimmernde Meeresdichtungen ersinnt, ob er die Paläste Karthagos aus dem Boden steigen läßt oder sich vor eine Londoner Brücke setzt, mythologische Szenen erdichtet oder moderne Dampfschiffe malt oder den Eisenbahnzug auf seiner sausenden Fahrt über das Land hin begleitet — überall gibt es nur ein Ziel: alle diese Erscheinungen und Ereignisse mit den Wundern strömenden, blendenden Lichtes oder geheimnisvoller, weicher Dämmerung zu umkleiden.

Auch weiterhin sehen wir die englische Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Vorkämpferin und Revolutionärin voranschreiten. Die britischen Zeichner und Karikaturisten, an ihrer Spitze das glänzende Talent des Thomas Rowlandson (1756—1826), unter seinen Nachfolgern vor allen anderen Charles Keene (1823—1889), gaben das erste Zeichen zur Befreiung von akademischer Zeichenkunst und bewiesen den unausgeschöpften Reichtum an künstlerischen Vorwürfen, der sich im Leben der modernen Gesellschaft in den Großstädten, auf Bällen und Festen, auf Sport- und Badeplätzen und in den Quartieren der Proletarier barg. Am stärksten aber hat auf Europa die Gruppe englischer Künstler gewirkt, die um die Mitte des Jahrhunderts hervortrat: die „Bruderschaft der Präraffaeliten". Wenn

John Everett Millais, Der irrende Ritter. London, Tate-Galerie

wir heute diesen Namen aussprechen, so denken wir vor allem an eine Kunst sublimer Stilisierungen, an eine schwärmerische und snobistische Nachahmung der Quattrocentomeister durch eine extravagant gestimmte moderne Künstlerschar, an schlanke weibliche Gestalten in wallenden Gewändern, deren dunkle Augen fragend und unglücklich in die Wirklichkeit blicken. Doch diese Gestalten sind erst eine spätere Frucht des englischen Präraffaelitentums. Seine

Edward Burne-Jones, Amor und Psyche

Begründer: die Maler John Everett Millais (1829 bis 1896), Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) und Holman Hunt (geboren 1827) gingen ursprünglich von anderen Tendenzen aus. Was sie ersehnten, war zunächst die Abkehr von dem Schematismus und dem leeren Formelkram der akademischen Malerei, die auch in England sich zur Tyrannis emporgeschwungen hatte. An Stelle ihrer steifen Kompositionen setzten sie, dem Rufe des großen Ästhetikers John Ruskin folgend, das intensive und unablässige Studium der Natur; die altmeisterliche Galeriefarbe, die in den landläufigen Ateliers gelehrt wurde, sollte einem helleren Licht und einer frischen Farbe weichen, Haltung und Bewegung, Ausdruck und Gruppierung der Figuren mit tieferem inneren Leben sich erfüllen, und aus der Vergangenheit, der diese jüngeren Künstler mit nicht geringerer Ehrfurcht gegenüberstanden als die Akademiker, wollten sie nicht die reife, nie mehr zu übertreffende und darum nur zu leicht zur Routine verführende Kunst des Cinquecento, sondern lieber die Malerei der Frührenaissance und die Art der Gotik heranziehen, die, noch fern von aller Fertigkeit und Virtuosität, menschlichen Leidenschaften und Empfindungen wohl einen unbeholfeneren und herberen, aber um so stärker ergreifenden Ausdruck gaben. Also nicht der göttliche Raffael und seine Zeitgenossen, die damals die offiziellen Heiligen waren, sondern die Meister vor Raffael sollten als Führer dienen. Diese Verehrung für die Italiener des 15. Jahrhunderts war nichts Neues. Schon die deutschen Nazarener hatten sie gepredigt, und wirklich steht der englische Präraffaelismus durch den Schotten William Dyce (1806—1864), der den Einfluß Overbecks erfahren hatte, mit den Brüdern von San Isidoro in direkter Verbindung. Auch die christliche

Theodore Rousseau, Die Eichen. Paris, Louvre. Aufnahme F. Hanfstaengl, München

Frömmigkeit und Innigkeit jener deutschen Römer wirkte auf die Engländer ein. Schon Ford Madox Brown (1821—1893), der die Verbindung zwischen Dyce und den jüngeren Künstlern herstellte, begründete eine neue Liebe zur „Early Christian Art", deren Tendenzen er neu beleben wollte. Sein Bild der Fußwaschung Christi wirkte stark auf die Mitglieder der Bruderschaft, von denen namentlich Holman Hunt sich, wie Overbeck, ganz dem Dienste des Christentums weihte. Auch Millais begann mit solchen Motiven. Sein „Christus im Hause seiner Eltern", eine realistische Darstellung der legendarischen Szene, da der kleine Tischlersohn von einem Holzsplitter an der Hand verwundet wird (eine Vorahnung der Kreuzigung), gehört zu den Werken, die der Gruppe den Weg bahnten. Millais aber vereinigte in seiner Lebensarbeit auch die übrigen Programmpunkte der Genossenschaft; er führte ihr realistisches Prinzip durch, das sich in einer minutiösen Detailausführung ausspricht, gab die Musterbeispiele für ihr helles und klares Licht und führte auch die Bemühungen Browns um jene vertiefte Beseelung von Blick, Ausdruck und Gebärden weiter fort, die für die Präraffaeliten charakteristisch ist. Namentlich Rossetti hat dann in ganz persönlicher Art diese gesteigerte Intensität eines gehaltenen leidenschaftlichen Ausdrucks gepflegt. Auch er ging vom christlichen Element aus, aber bei ihm, dem katholischen Abkömmling einer italienischen Familie, nahm die zarte und verinnerlichte Frömmigkeit der andern einen mystischen Klang an, und mit dem Religiösen mischte er Züge einer etwas süßen, sinnlich-übersinnlichen Schwärmerei. So gab er auch dem präraffaelitischen Frauentypus das Gepräge, den nach ihm sein Schüler und Erbe Edward Burne-Jones (1833—1898) und wiederum dessen Nachfolger

Camille Corot, Castell Gandolfo (Italien). Paris, Louvre. Aufn. J. Kuhn, Paris

Walter Crane (geb. 1845) fortführten und populär machten. Ja, man darf sagen, daß die Hauptwerke Burne-Jones': die sorgsam gruppierten, überzarten, schönen Mädchengestalten mit den hochgegürteten, langherabwallenden Gewändern von der „Goldenen Treppe" und vom „Venusspiegel" sowie die Frühbilder von Crane, wie die in matten Gobelinfarben gemalte „Geburt der Venus", am erfolgreichsten Propaganda für diese preziösen Stilisierungen gemacht haben, die in England und dann in den übrigen Ländern nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben, vor allem Toilette und Haartracht, ja Antlitz und Gestalt der Frauen beeinflußt haben.

Mit ihren älteren realistischen Bestrebungen hielten die Präraffaeliten, so sehr man das eine Zeitlang vergessen hatte, die gesunden Prinzipien der englischen Tradition aufrecht, die nun das Ausland befruchtete. Was die große französische Malerei der dreißiger Jahre Bedeutsames und Neues entwickelte, baut sich auf dieser Überlieferung auf. Constable und vor allem sein genialer, früh verstorbener Schüler Richard Parkes Bonington (1801 bis 1828), der nach Frankreich übersiedelte, waren es, die durch ihre Pariser Ausstellungen die dortige jüngere Generation mit sich fortrissen. Auf diesem ausländischen Fundament erwuchs die Blüte des „paysage intime", durch den das moderne Naturempfinden seine ersten glorreichen Feste feierte. Aus dem Pariser Gewühl zogen die jungen Franzosen aufs Land hinaus, nach dem Walde von Fontainebleau, in dessen Bäumen das Dorf Barbizon lag, das

Constantin Troyon, Ochsen. Paris, Louvre

Bethlehem der modernen Malerei. In diesem kleinen weltverlassenen Neste finden wir vom Jahre 1830 an die Avantgarde der Pariser Jugend, als deren Führer Theodore Rousseau (1812—1867), Camille Corot (1796 bis 1875), Diaz (1807—1876), Jules Dupré (1812—1889), Charles F. Daubigny (1817—1878), Jean François Millet (1815 bis 1875) vor uns stehen. Was sie suchten, war das aus tiefster Empfindung quellende Abbild der heimatlichen Natur, die sie in Wald und Feld mit eingehender Liebe studierten. Rousseau liebte die Natur besonders, wo sie in starken und mächtigen Formen zu ihm sprach, und sein Ruhm sind die herrlichen Baumgruppen, die er gemalt hat. Daneben ist Corot ein Lyriker der Landschaft, der nicht wie Rousseau ihre lineare Bestimmtheit, sondern ihre weichen, zarten, verschwimmenden Formen liebte, nicht die starken Eichen, sondern die Birken und Weiden mit ihren silbrig-grau schimmernden Blättern, nicht den klaren Tag, sondern den Morgen und den Abend, wenn Nebel und Dunst aufsteigen, die alles ringsum in einen holden, zerfließenden Schimmer baden. Narcissus Vigilio Diaz de la Peña, so lautet der vollklingende Name des aus einer spanischen Familie stammenden dritten Fontainebleauers, suchte die leuchtenden Farbenspiele des Sommers und Herbstes. Dupré wieder folgte besonders gern Constable in dem Studium und der Malerei des Himmels, der seinen Malersinn am stärksten erregte, wenn Wind und Wolken über ihn dahinsausten. Daubigny dagegen war ein Maler der beruhigten, sicheren Schönheit des Spätfrühlings. Und neben den Landschaftern standen, wie einst bei den Holländern, die Tiermaler, vor allem Constantin

Jean François Millet, Angelus. Washington, Privatbesitz
Aufnahme J. Kuhn, Paris

Troyon (1810—1865), der das Land bei Barbizon mit den Scharen fetter Kühe, kräftiger Ochsen, wolliger Schafe bevölkerte. Von seiner Gefolgschaft steht der vorzügliche Schafmaler Charles Emile Jacque (1813—1894) höher als Troyons berühmt gewordene Schülerin Rosa Bonheur (1822 bis 1899), die gleichwohl mit männlicher Kraft ihre vom Publikum, vor allem in Amerika, so heftig begehrten Tierbilder malte.

Millet aber brachte in die Kunst von Barbizon etwas völlig Neues; er fügte in ihre Landschaften die menschliche Gestalt. Machtvoller als seine Altersgenossen ging er über das Holländertum hinaus. Im 17. Jahrhundert hatte man die Bauern nur vom Gesichtswinkel des Städters aus gesehen, als komische Tölpel — diese Auffassung der untersten Schichten hatte sich seitdem nicht verändert. Nun kündigte sich ein vordem unbekannter Respekt vor der Arbeit und ihren Vertretern an. Die Landleute erschienen in Millets Bildern als die Verwalter der ursprünglichsten menschlichen Tätigkeit, als imponierende Personifikationen des Bodens, den sie bearbeiteten, als Verrichter eines heiligen Amtes. Seine Gemälde bilden ein Epos des bäuerlichen Lebens, von homerischen und biblischen Klängen durchzogen und doch erfüllt von modernem Geiste. Wohl kannte er die Bedrücktheit und die Armut des arbeitenden Volkes, und ohne daß er es betonte oder unterstrich, übten seine Werke eine aufrüttelnde soziale Wirkung auf die Beschauer aus. Doch er kannte auch

Honoré Daumier, Beweisstücke

den Adel der Arbeit, und diese hohe Auffassung ist es, die seinen Werken erst ihr eigentümliches Gepräge gibt. So malte er seine Säemänner, die wie Verkörperungen der von Menschenhand genützten, ewig sich erneuernden Fruchtbarkeit der Natur über das Feld schreiten, seine schaffenden, ruhenden und das Tagewerk beschließenden Landleute, seine Holzfäller und Kartoffelleger, seine Ährenleserinnen und Wäscherinnen, und das junge Bauernpaar seines berühmtesten Bildes, des „Angelus", die beim Klang der Abendglocken die Hände zu frommem Gebet falten.

Erst spät hat man erkannt, daß die Kunst Millets, wie sie auf der einen Seite mit den Fontainebleauern zusammenhängt, auf der anderen angeregt und beeinflußt worden ist durch einen Maler, dessen hohe Bedeutung lange verkannt wurde: Honoré Daumier (1808—1879). Mit seinem Namen verknüpfte sich bis vor kurzem fast ausschließlich die Erinnerung an seine glänzenden Karikaturen auf die Gesellschaft des Bürgerkönigtums und des zweiten Kaiserreichs, vor allem auf die Hüter des Rechts, die Richter, Advokaten und Geschworenen, und seine lustigen Verzerrungen der antiken Mythologie. Heute weiß man, welch ein Meister des malerischen Ausdrucks Daumier war, wenn er die Themata seiner Spottblätter in die Sprache der Ölmalerei übertrug, und wenn er von hier aus weiter fortschritt zu großartigen Schilderungen aus dem modernen Leben. Er zuerst hat Menschen der Gegenwart ohne kleinliche Wirklichkeitsabschrift zu höchst persönlichen, rein künstlerischen Darstellungen verwertet.

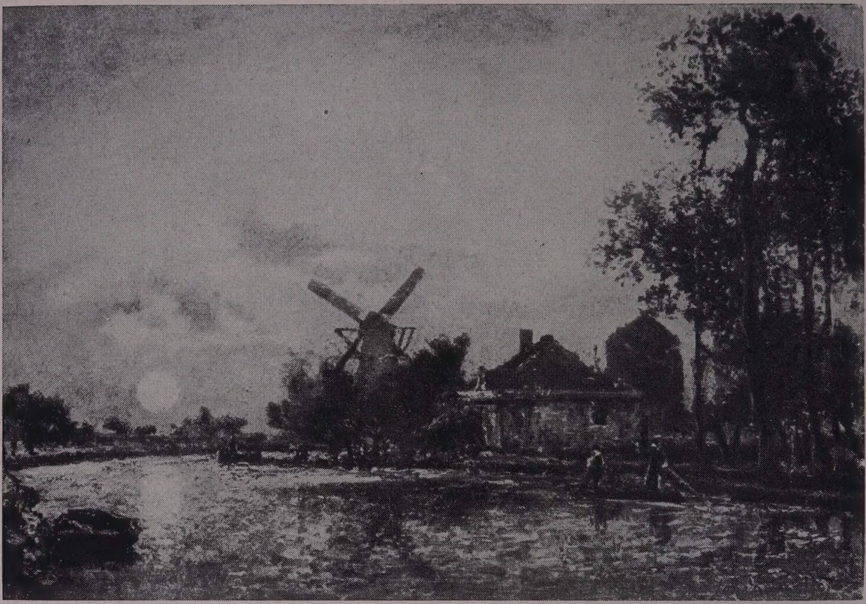
Gustave Courbet, Wogen. Paris, Louvre

Ohne diese Vorarbeit von Daumier und Millet wäre das berühmte Hauptwerk des Meisters undenkbar, der nun die Bemühungen der Fontainebleauer fortsetzt: die (jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen) „Steinklopfer" von Gustave Courbet (1819—1877). Ihn erst bezeichnet die Kunstgeschichte als den Vater des Realismus, weil durch ihn zum ersten Male die Forderung einer objektiven, unerschütterlichen und unerschrockenen Wirklichkeitsschilderung in ein Programm gefaßt und durchgeführt wurde. Courbet war nicht nur ein Maler, er war zugleich ein leidenschaftlicher Propagator, der mit derben Plebejerfäusten seinen Anschauungen gegen die geschniegelte Gefälligkeit der Akademiker zum Siege verhalf. Auch er hat, wie Millet, seine Kunst auch gelebt. Doch wenn Millet in Barbizon als bäuerlicher Patriarch lebte, mit langem, wallendem Haar und Bart, das keine Schere entweihen durfte, so schritt Courbet durch die Straßen von Paris und auch, wie bei seinem Besuche von 1869, durch die Ateliers und Bierhäuser Münchens als ein moderner Proletarier, mit der Bluse des Arbeiters angetan, eine Pfeife im Munde, laut und heftig seine doktrinären Meinungen verfechtend. Von den Bauern führt Courbet in die Welt der Arbeiter, durch die ein schärferer Luftzug weht, und mit dröhnendem Pathos bezeichnet er selbst seine Malerei gern als eine „demokratische Kunst". Wichtiger aber als solche Dogmen sind die großen malerischen Qualitäten, mit denen er durchaus nicht nur die Bauern (wie in seinem berühmten „Begräbnis zu Ornans") und die Arbeiter (wie „die Steinklopfer")

Philipp Otto Runge, Die Hülsenbeckschen Kinder. Hamburg, Kunsthalle

— beide Bilder erschienen im Salon 1859 —, sondern auch seine saftigen Waldinterieurs schuf, die ihn befähigten, Strand und Meer mit einem Naturgefühl von beispielloser Eindringlichkeit, Frauenakte von herrlichster Wärme und Pracht auf die Leinwand zu bringen.

Auch in Deutschland war in der Herrschaftsepoche von Klassizismus und Romantik die solide Tradition der Vergangenheit nicht völlig entschlummert; auch hier trug sie den Keim zur Fortentwicklung auf modernen Wegen in sich. Wir sind nicht in der Lage, für den Beginn des 19. Jahrhunderts mit so großen Namen aufwarten zu können wie die Engländer und Franzosen. Die Verhältnisse in Deutschland während und nach den napoleonischen Kriegen waren nicht dazu angetan, daß sich eine nationale Kunst auf breiter Basis entfaltete. Es bietet sich vielmehr, in eigentümlicher Übereinstimmung mit der Zerrissenheit der deutschen Verhältnisse, das Schauspiel, daß die deutsche Kunst im Besten, was sie schafft, zu jener Zeit sich auf die lokalen Schulen der einzelnen Städte verteilt, in denen die Kunst heimisch war. Das brachte für die Künstler mit Notwendigkeit eine gewisse Beschränkung mit sich. Es



Andreas Achenbach, Holländische Landschaft

fehlte ihnen der Zusammenhang mit dem, was rings im Lande vor sich ging, es fehlte die dauernde wechselseitige Anregung und Befruchtung, die nur in großen Zentren erfolgen kann, wo alles Gärende, zum Licht Drängende wie in einem Brennspiegel aufgefangen wird. Es fehlte ihnen auch der Boden einer weit verzweigten, von künstlerischen Interessen erfüllten Gesellschaft. Doch sie gewannen dafür eine Festigkeit und Stetigkeit der lokalen Tradition, ein Verwachsen mit den Bedingungen eines engeren Kreises, das ihnen zugute kam.

Namentlich der deutsche Norden spielte in jenen Jahren, wie man jetzt erkennt, eine hervorragende Rolle bei den Bemühungen, der „großen Kunst“ des offiziellen Betriebes eine „intime Kunst“ entgegenzusetzen und damit die alte Tüchtigkeit des malerischen Handwerks zu verbinden. Ganz vergessen war früher der hervorragende Anteil, den vor allem Hamburg daran hatte. Wichtig war hier der Einfluß des benachbarten Dänemark, in erster Linie der Schule Christoph Wilhelm Eckersberg (1783—1853), der noch in Paris ein Schüler Davids gewesen war und die gediegene Tradition der französischen Schulzucht mit dem gehaltenen nordgermanischen Empfinden zu verschmelzen wußte. Einen Abglanz dieser feinen und behutsamen Kopenhagener Malerei finden wir in den Bildern, auf denen die jungen Hamburger: Julius Oldach (1804—1830), Friedrich Wasmann (1805—1886), Christian Morgenstern (1805—1867), Hermann Kauffmann (1808 bis 1889), die Brüder Speckter und Gensler usw., die spröde Landschaft der niedersächsischen Ebene festhielten, ihre Zeitgenossen konterfeiten und

Friedrich Wasmann, Junge Frau mit Korallenkette
(Sammlung Grönvold)

das Leben der Bauern und Strandbewohner studierten. Und ein Schüler der Kopenhagener Akademie war auch der Künstler, der zwischen Romantik und modernen Anschauungen eine eigentümliche Zwischenstellung einnimmt und, nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller und Poet, das Programm der Zukunftskunst bereits in erstaunlich scharf formulierten Sätzen zu fassen wußte: Philipp Otto Runge (1777—1810). Er stand dem romantischen Kreise Tiecks in Dresden nahe und unterhielt auch zu Goethe Beziehungen. Sein allegorischer Zyklus der „Jahreszeiten", vier große zeichnerische Kompositionen von eigentümlicher Blumen- und Figurensymbolik, die nur zum Teil die

C. D. Friedrich, Kreuz im Gebirge. Dresden, Gemälde-Galerie

beabsichtigte Übertragung in die Farbe erfuhren, hält sich durchaus im Geschmack der Zeit und weist teils harte, teils süßliche Farben auf, durch die er sich keineswegs über seine Zeitgenossen emporhebt. Aber schon die freie Stilisierung dieser botanischen Ornamentik, die aus einem selbständigen und unbefangenen Naturstudium erwuchs, und vor allem seine in Farbe und Ausdruck kraftvollen Gruppen und Porträte lassen ein Talent von starkem Eigenwillen erkennen. Weit merkwürdiger jedoch als der Maler Runge ist der Theoretiker und Kunstphilosoph, der in ihm steckte; der bereits mit sicherem Instinkt das letzte Ziel der modernen Malerei aus dem Nebel auftauchen sah: „Licht und Farbe bewegendes Leben", wie er es außerordentlich knapp und klar in einem seiner Aufsätze entwickelte.

Auch für andere deutsche Kunstzentren wurde direkt oder indirekt das dänische Vorbild von Bedeutung. In Dresden traf sich Runge mit Caspar David Friedrich (1774—1840), der gleichfalls in Kopenhagen studiert hatte und der, wie der Hamburger, aber nun mehr praktisch als theoretisch zu den Vorkämpfern der modernen Licht- und Luftmalerei gehörte. Neben Friedrich stehen in Dresden sein ausgezeichneter Schüler Georg Friedrich Kersting

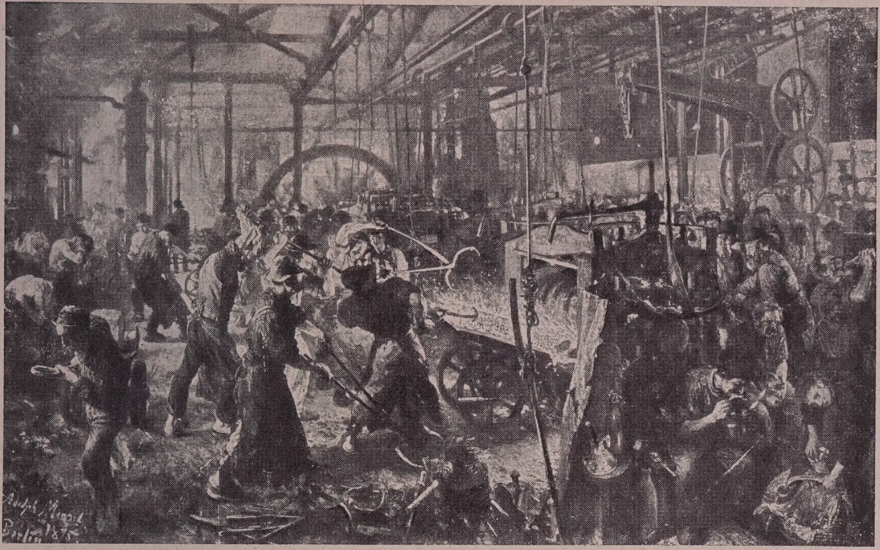
Ferdinand Waldmüller, Die Gratulanten
Wien, Belvedere, Moderne Galerie

(1783—1847) und Ferdinand von Rayski (1807—1890). Über Kopenhagen war der Norweger Johann Christian Klausen Dahl (1788—1857) nach Dresden gekommen. Morgenstern, den wir eben nannten, fand von Hamburg den Weg nach München. In Düsseldorf tauchte gleichfalls ein Schüler Kopenhagens auf: Louis Gurlitt (1812—1897), und hier, im Hauptquartier der Romantik, wuchs, durch Gurlitt gestützt, als erfolgreicher Vertreter der jungen Generation Andreas Achenbach auf (1815 bis 1910). Er repräsentiert für Deutschland die neue Anknüpfung an die Holländer des 17. Jahrhunderts, die man zu gleicher Zeit in England und Frankreich suchte. Ihr warmer Ton und ihre temperamentvolle, kräftige Naturauffassung standen Pate bei seinen Waldlandschaften, seinen Schluchten, Wasserfällen und Mühlen. Und von den Niederländern aus fand Achenbach auch den Weg zur Nordseeküste und ins freie Meer hinaus, dessen Wunder er nun mit der romantischen Freude am Dramatisch-Großartigen und Gewaltigen zum ersten

Franz Catel, Kronprinz Ludwig von Bayern in einer römischen Künstlerkneipe
München, Neue Pinakothek

Male eindrucksvoll schilderte. Auch Andreas' Bruder Oswald Achenbach (1827—1905), der sich die schillernde Buntheit und das blendende Lichterspiel Italiens zum Spezialgebiet ausersehen hatte, begann mit Bildern von reicher und kühner Palette, aber er endete, durch den Beifall der Laien verführt, mit einer schablonenhaften Wiederholung seiner Themata. In München trat, bevor Morgenstern dorthin kam, Wilhelm von Kobell (1766—1855) hervor, der neben den Hamburgern steht wie in Dresden Friedrich und die Seinen. In Wien war Ferdinand Waldmüller (1793—1865) der Führer und Herold einer unakademischen intimen Malerei. Andere vereinzelte Vorläufer der jüngsten Kunst hat die Jahrhundertausstellung von 1906 aus der Vergessenheit gezogen. So den Kasseler Martin Rohden (1778—1868), der in Rom selbst die gleichen Themata wie die klassizistischen Heroiker ganz im modernen Sinn behandelte: nicht auf Linie und Komposition hin, sondern auf ein malerisches Erfassen der Lichter- und Farbenspiele. So den Berliner Franz Catel (1778—1856), der gleichfalls in Italien ohne antikisierende Stilgedanken Landschaft und Leben studierte.

Berlin nimmt überhaupt in jener Epoche einen Ehrenplatz ein. Eine ganze Reihe von Künstlern, die abseits von der Akademie und im Gegensatz zu ihr



Adolf Menzel, Das Eisenwalzwerk. Berlin, National-Galerie
Aufnahme Photographische Gesellschaft, Charlottenburg

standen, bewahrte den zähen realistischen Sinn der norddeutschen Rasse. Gottfried Schadow, obgleich selbst in akademischen Ehren und Würden, hat dieser Gruppe den Weg freigemacht. Wir haben schon früher gesehen, wie Schadow selbst sich als Bildhauer gegen den Doktrinarismus der klassischen Ideenkunst wehrte, indem er das Erbe des Rokoko, aus dem er hervorgegangen war, nicht preisgab. Noch entschiedener hielt er sich als Zeichner in den Bahnen eines gesunden Realismus, wenn er Köpfe und Gestalten festhielt oder seiner berlinischen Ironie durch derbe Karikaturen Luft machte. Um ihn vereinigte sich ein Kreis genialer und tüchtiger Künstler. Als ein Fortsetzer Chodowieckis trat Franz Krüger auf (1797—1857), der von dem Rokokomeister die Brücke zu Menzel hinüberschlug. Wie sein Vorgänger und sein Nachfolger ist Krüger ein typischer Vertreter des norddeutschen, preußischen Realismus. Mit unbeirrbarer Naturfreude hat er die geistig angeregte Gesellschaft des romantischen Berlin porträtiert, dann die militärischen Szenen, namentlich die Paraden gemalt, die sich in der Hauptstadt Friedrich Wilhelms III. abspielten, Pferde und Reiter und Hunde gezeichnet und dabei mit der vollendeten Sauberkeit und Objektivität der Darstellung doch immer eine sehr persönliche Art verbunden. Mit besonderer Delikatesse sind in seinen großen Paradebildern von 1829 und 1839 die Architekturen wiedergegeben, und Krüger trifft sich in dieser Fertigkeit mit mehreren seiner Landsleute, wie Eduard Gärtner (1801 bis 1877) und Johann Erdmann Hummel (1769—1852), die das neue Berlin der Schinkelzeit mit Liebe und Sorgfalt naturgetreu abspiegelten. Daneben steht eine Reihe von Porträtisten, unter denen Wilhelm Wach

Franz Krüger, Prinz Wilhelm und der Künstler beim Ausritt
Berlin, National-Galerie

(1787—1845), Carl Begas (1794—1854), der Begründer der bekannten Berliner Künstler-Dynastie der Begas, und Eduard Magnus (1799 bis 1872) an der Spitze standen. Sie alle trieben eine bescheidene, anspruchslose, aber auf dem goldenen Boden handwerklicher Tüchtigkeit erwachsene Kunst, die vielfach durch Studien in Paris gestützt wurde. Auch der Genremaler dieses altberliner Kreises, Friedrich Eduard Meyerheim (1808—1879), hielt sich an schlichte und liebevolle realistische Beobachtung.

Adolf Menzel, Tafelrunde Friedrichs des Großen. Berlin, National-Galerie
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

Zwei Künstler aber stiegen über die Tüchtigkeit dieser Gruppe zu genialen schöpferischen Taten auf: Karl Blechen (1798—1840), der in italienischen und märkischen Landschaften mit großartigem Elan den Aufgaben einer vertieften Licht- und Luftmalerei zu Leibe ging, und Adolf Menzel (1815 bis 1905), der nun alles das, was die andern leisteten, versuchten und anbahnten, mit starkem Griff zusammenfaßte und steigerte. Menzels gewaltiges Werk können wir erst wahrhaft überblicken und einschätzen, seitdem die Arbeiten seiner Frühzeit wieder hervorgeholt wurden, um die ganze Anschauung von dem unübersehbaren Reichtum seiner Tätigkeit zu verändern. Freilich, auch

Adolf Menzel, Die Schwester des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle
Mit Genehmigung von F. Bruckmann A. G., München

was wir vorher von diesem kleinen Riesen wußten, genügte schon, um ihm die Bewunderung der Welt zu sichern. Seine Gemälde aus der Zeit Friedrichs des Großen, sein Flötenkonzert, seine Tafelrunde in Sanssouci, seine Schilderungen des großen Königs auf Reisen und in der Schlacht bei Hochkirch, sind Historienbilder, die an Eindringlichkeit und Naturwahrheit der Darstellung, an Glanz und innerem Leben der Farbe alles in den Schatten stellen, was die Geschichtsmalerei in Deutschland ringsum geschaffen hat. Seine Holzschnittzeichnungen zum Leben und zu den Werken Friedrichs sind meisterhafte Lösungen der Aufgabe, auf beschränktem Raum mit wenigen abkürzenden Strichen Szenen und Gestalten der Vergangenheit aufs Papier zu zaubern. Sie haben der deutschen Illustrationskunst neue Bahnen gewiesen, die in der Folgezeit leider nur zu oft verlassen wurden, haben neue Anschauungen geprägt für die Ausdrucksmöglichkeit der Schwarz-Weiß-Sprache und der leeren, nichtssagenden akademischen Bleistiftschablone eine geistreiche, prickelnde, impressionistische Zeichenkunst entgegengesetzt, haben vor allem auch den Betrieb der Xylographie in Deutschland aus schwerfälligen Anfängen zu künstlerischer Bewegtheit emporgehoben. Menzels lebensvolle Darstellungen aus dem modernen Leben, zur Geschichte und vom Hofe Wilhelms I., von den Straßen Berlins, von den Badeplätzen Thüringens und Bayerns, stellten sich daneben als die ersten glänzend gelungenen Versuche, die Gegenwart malerisch zu erfassen. Man sah, wie dieser fleißigste Künstler auf allen Gebieten als ein Führer und Wegbahner auftrat. Wie er aus einem ehrlichen, von aller

Adolf Menzel, Das Flötenkonzert. Berlin, National-Galerie. Aufnahme Photographische Gesellschaft Charlottenburg

Adolf Menzel, Das Schlafzimmer. Berlin, National-Galerie
Mit Genehmigung von F. Bruckmann A. G., München

Überschwenglichkeit entfernten Realismus zu einer Beobachtung der Farbenspiele der Wirklichkeit gelangte, in der ihm niemand gleichkam, wie er auf solcher Basis zur Erkenntnis der eigentümlichen neuen Reize des Großstadtlebens und zum modernen Arbeiterbilde (Eisenwalzwerk, 1875) fortschritt, wie er das Studium der Rokokokunst, mit der ihn eine innere Verwandtschaft verband, nutzte, um die intimsten malerischen Geheimnisse aus dem krausen Gewirr gedrängter Menschenmassen, aus der Architektur von Schlössern und Kirchen, aus dem Licht- und Schattenspiel sonnendurchschienener Waldinterieurs zu zauberhaften Wirkungen herauszulocken. Aber diese ganze Menzelwelt erfuhr

Karl Spitzweg, Der Eremit. Berlin, National-Galerie
Aufnahme F. Hanfstaengl, München

nun eine bedeutsame und großartige Bereicherung, als die Bilder seiner ersten Epoche auftauchten und sich zu einer festgeschlossenen Kette aneinander reihten. Denn was früher nur geahnt und nur an einzelnen Beispielen belegt werden konnte, stand jetzt deutlich vor unseren Augen: daß dieser Künstler in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf eigene Faust bereits das ganze Programm der Zukunft erfaßt, daß er auch als Maler Impressionismus und Pleinairismus trieb, bevor die Franzosen von 1870 diese neue Lehre aufstellten und in ganz Europa verbreiteten. Die Gemälde dieser

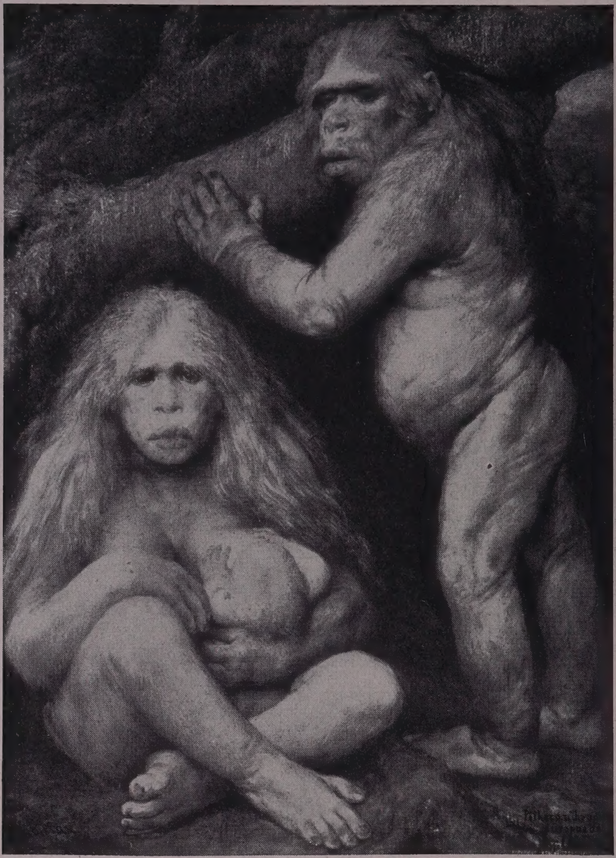
Ludwig Knaus, Salomonische Weisheit. Berlin
Aufnahme Photographische Gesellschaft, Charlottenburg

Menzelschen Frühzeit, Bilder aus dem damaligen Berlin, die aus den einfachsten Vorwürfen malerische Wunder hervorzauberten, Landschaften, die von wehender Luft und strömendem Licht erfüllt sind, Interieurszenen, Gruppen und Porträte von höchster Tonschönheit ergeben die Erscheinung eines Malers, der mit dem Instinkt des Genies auf unbetretenen Wegen voraneilte und alles das, was Runge als Amt der modernen Farbenkunst bezeichnet hatte, bereits in die Tat umsetzte. Was Menzel in der zweiten Hälfte seines Lebens schuf, ist zu reich an Schönheiten und großem Gelingen, um eine Einschränkung der Bewunderung und Begeisterung zu rechtfertigen, die von den Zeitgenossen diesen Werken entgegengebracht wurde. Aber es ist kein Zweifel, daß in dieser späteren Zeit die grandiosen Anläufe der ersten Periode nicht eigentlich eine Fortsetzung und weitere Erfüllung fanden. Aus einer zurückhaltenden Naturbeobachtung, die nichts anderes zum Ziel hat, als den malerischen Schimmer von Ereignissen und Erscheinungen abzulösen, geriet er in eine Lust zu anekdotischem Beiwerk, an erzählenden und ironischen Schnörkeln, an einem krausen und oft verwirrenden Allzuviel gegenständlicher Züge, die er ins Bild hineinstopfte. Dennoch bleibt die ungeheure Summe seiner Schöpfungen das Imposanteste, was die deutsche Kunstgeschichte des letzten Zeitabschnittes aufzuweisen hat. In der Klarheit und Kraft, Schärfe und Unerbittlichkeit des Naturstudiums, in der ethischen Größe seines zähen Fleißes bleibt er ein Heros der Kunst und das Gewissen der deutschen Malerei im vergangenen Jahrhundert.

So waren ums Jahr 1850 in Deutschland alle Bedingungen gegeben, um eine gesunde Fortentwicklung der Malerei zu ermöglichen. Alles drängte auf ein Erfassen der Gegenwart und ihrer brennenden Probleme, und selbst

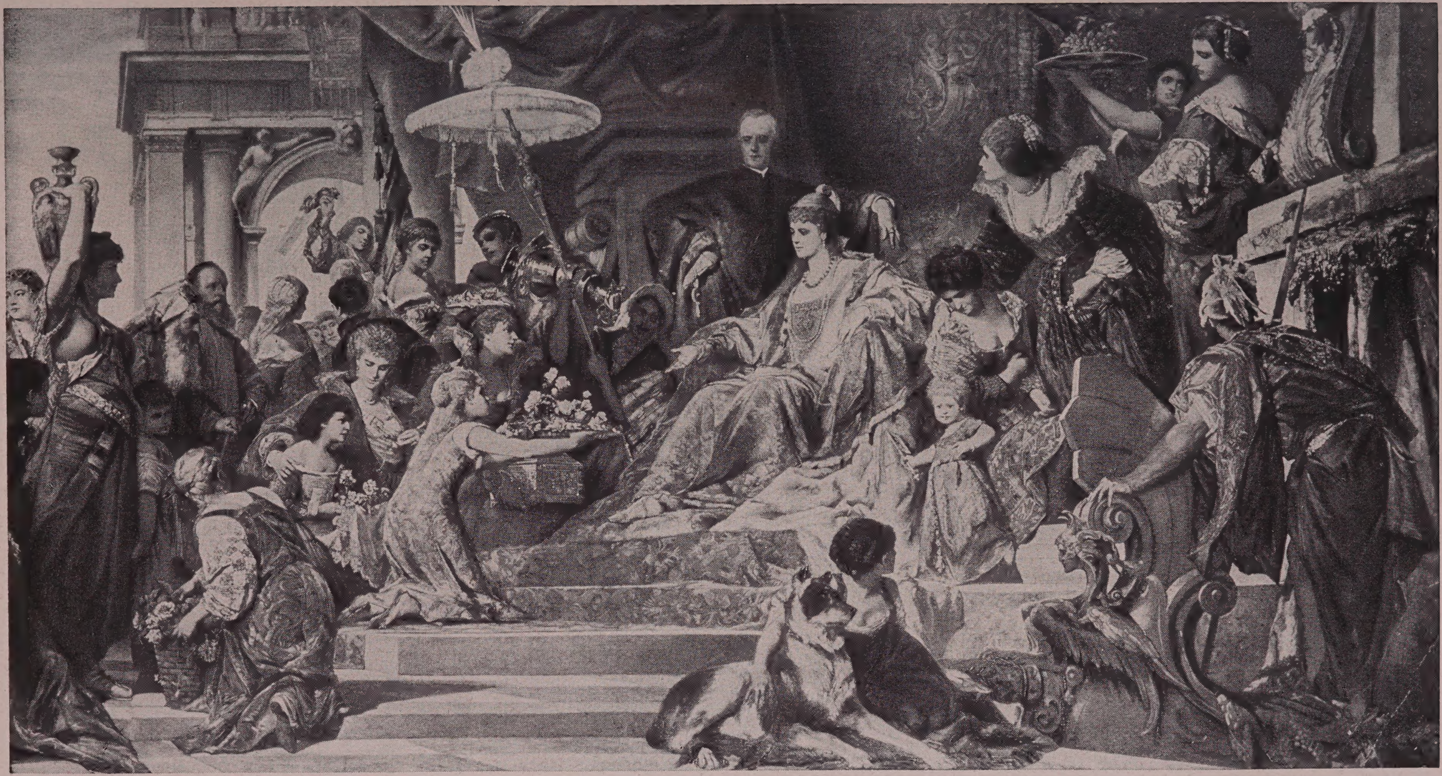
Franz Defregger, Der Salontiroler. Berlin, National-Galerie
Aufnahme F. Hanfstaengl, München

da, wo die Kunst ihre letzte und eigenste Aufgabe noch umging und sich von der Betonung des literarischen Inhalts noch nicht trennen konnte, ward sie von den modernen Bestrebungen erfaßt. Die Genremalerei, die sich neben die Historienkunst stellte, um vor allem das Publikum durch die dargestellten Stoffe zu unterhalten, zu rühren oder zu belustigen, bedeutete doch zugleich einen Schritt weiter in das Land der Wirklichkeitsbeobachtung. Wie einst in England bei Wilkie, ging sie auch jetzt in Deutschland von einer früher ungekannten Freude am Studium des Lebens aus. München, damals noch mehr eine bevölkerte Landstadt als eine moderne Metropole, bildete, durch die Nähe des Gebirges und die enge Verbindung mit ihm, den natürlichen Stützpunkt dieses Kunstzweiges. Als seinen erfolgreichen Propheten darf man dort den Hamburger Hermann Kauffmann betrachten, der uns schon begegnete. Vor allem aber strahlt aus der ersten Zeit die liebenswürdige und entzückende Gestalt Karl Spitzwegs (1808—1885) hervor, der sich allerdings nicht mit dem Erzählenden und Unterhaltsamen begnügte, sondern noch ein Stück altväterischer Phantastik hinzufügte und in der Qualität seiner Malerei alles übertraf, was die Späteren leisteten. Bei Spitzweg kündigt sich der erste Einfluß der vertieften Ton- und Farbensprache an, die durch die Fontainebleauer sich allmählich auch in Deutschland verbreitete. Seine kleinen Bildchen, meist winzigen Formats, in denen allerlei verschnörkelte Sonderlinge, Einsiedler, Bücherwürmer, Antiquare, alte Dorfpfarrer, Sammler und ähnliche Jean



Gabriel Max, Der Affenmensch
Aufnahme F. Hanfstaengl, München

Paulsche Gestalten auftauchen, seine Nachtszenen, wo im Mondlicht ein gravitätischer Nachtwächter durch winklige Straßen stapft oder verliebte Gesellen vor einem Erker ein Ständchen aufführen, dann seine Waldbilder mit ihren verschmitzten Zwergen und Geisterchen und seine freien Landschaften mit ihren Blicken über Wiesengelände und Blumenhügel, seine feinen Wolkenstudien, die den Phänomenen des Himmels so behutsam nachgehen, — sie alle künden ein reifes und inniges Gefühl für malerische Werte. Das Anekdotische tritt dabei noch zurück; seine Herrschaft beginnt erst bei dem jüngern Geschlecht, dessen Führer Ludwig Knaus (1829—1915), Benjamin Vautier (1829—1898), Franz Defregger (1835 bis 1921) wurden. Unter ihnen steht Knaus als Künstler der Farbe weit voran. Auch er hat seine malerischen Anschauungen in Paris gebildet, wo er lange Zeit als das stärkste Talent Deutschlands galt, und die Werke seiner ersten Periode, namentlich seine kleinen Porträte, aber auch die genremäßig ausgebauten Schilderungen und die Kinderszenen, die er so sehr liebte, bewahren in hohem Grade Geschmack der Farbe und Sinn für tonige Stimmungen. Populär geworden sind von Knaus vor allem die Werke seiner späteren Art, seine kartenspielenden Schusterjungen, seine figurenreichen Szenen der Goldenen Hochzeit und des Kinderfestes aus der Nationalgalerie, seine pfiffigen Judenknaben und lustigen Geschichten aus der Welt der Kleinen; die Kunstgeschichte aber wird ihn vor allen Dingen seiner Frühwerke wegen feiern. Auch Defregger hat das fatale Gesetz der deutschen Rückwärtsentwicklung bestätigt. Die ersten Bemühungen



Hans Makart, Katharina Cornaro. Ausschnitt. Berlin, National-Galerie. Aufnahme Miethke, Wien

Wilhelm Leibl, Strickende Mädchen
Aufnahme Photographische Gesellschaft, Charlottenburg

dieses Bauernsohnes aus dem Tiroler Pustertal sind von einer urwüchsigen Kraft der Anschauung, von einer naiven, aber gesunden Malerei, die er später, zum allbeliebten Darsteller der Buab'n und Madl'n des bayrisch-österreichischen Gebirges aufgerückt, niemals wieder erreichte. Ein freundlicher Humor und eine angeborene Liebenswürdigkeit blieben zwar auch Defreggers späteren Bildern immer noch eigen, und wenn er, ein Schüler Pilotys, der auch diesen Jünger auf die richtige Bahn zu bringen wußte, seine Lieblingsstoffe mit den Tendenzen der Geschichtsmalerei verband, wie in seinem prächtigen „Letzten Aufgebot" der alten Tiroler gegen die Franzosen 1808, so wußte er auch hier, was er seinem Handwerk schuldig war. Vautier war einfacher als seine beiden Konkurrenten, und seine schlichte Natur hielt sich von novellistischen Arrangements und zuckriger Herzigkeit möglichst fern. Hinter dieser Trias nun stürmten die Scharen der kleineren Geister her, die sich die Lehren der Genremalerei zu Nutzen machten, um sich beim Publikum einzuschmeicheln, bis der ganze Betrieb schließlich in einer unerträglichen Öde und kunsthändlerischen Schablone endete. Nur Eduard Grützner (geb. 1846), gleichfalls ein Schüler Pilotys, verfügte über genügend handwerkliche Solidität, um seinen hundertfach wiederholten trinkfrohen Klosterbrüdern auch malerischen Gehalt zu sichern.

Doch auch außerhalb der Genrekunst traten nun überall in den fünfziger Jahren malerische Talente hervor, die das Leben der Gegenwart mit offenen Augen betrachteten und wiedergaben, und die zugleich den verinnerlichten Farbensinn predigten, der in Frankreich das akademische Schema verdrängt

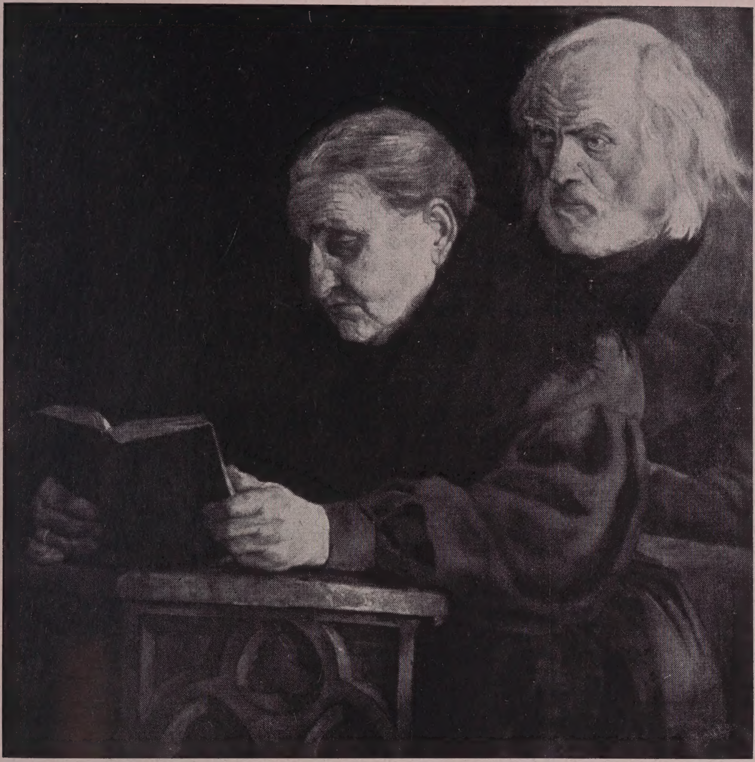
Wilhelm Leibl, Der Jäger. Berlin, National-Galerie
Aufnahme Photographische Gesellschaft, Charlottenburg

hatte. Wie im Anfang des Jahrhunderts die Hamburger, so wurde jetzt die Frankfurter Lokalschule eine Pflegestätte tüchtiger und intimer Malerei. Der Prozeß der Auswanderung nach dem Walde von Fontainebleau wiederholte sich hier durch die Begründung der Cronberger Kolonie, die im Studium der weiten und fruchtbaren Taunuslandschaft die neuen Lehren erprobte. Der ausgezeichnete Peter Burnitz (1824 bis 1886), der Stilleben-Maler Otto Scholderer (1843—1902), die temperamentvollen Tiermaler Adolf Schreyer (1828—1899) und Teutwart Schmitson (1830—1863), der glänzende Kolorist Friedrich Carl Hausmann (1825—1886), dessen Kircheninterieurs und Gruppen von Bischöfen im Ornat unmittelbar an die Franzosen erinnern, gingen aus dieser Schule hervor, alles Namen, die erst die jüngste Zeit wieder zu Ehren gebracht hat. Und rings in Deutschland finden diese Frankfurter gleichgesinnte Genossen, von denen hier nur einige wenige genannt seien, wie Richard Burnier (1826—1884), der sich zu einem deutschen Troyon von engeren Grenzen entwickelte, wie der Schweizer Tiermaler Rudolf Koller (1828—1905), oder in Berlin der einzige Menzel-Schüler Fritz Werner (1827—1908), der Soldatenbilder aus dem 18. Jahrhundert und andere Rokokoszenen malte, und der Pferdemaler Carl Steffeck (1818—1890), der Franz Krügers Wirksamkeit fortsetzte. In Wien vertrat Rudolf von Alt (1812—1905) in einem arbeitsreichen Leben die Prinzipien des Realismus, indem er mit unerschöpflicher Liebe und Geduld

Wilhelm Trübner, Klostergebäude auf der Herreninsel im Chiemsee
Berlin, National-Galerie

die Straßen und Plätze, Kirchen und Schlösser der Kaiserstadt an der Donau in einer subtilen, doch immer tonschönen und stimmungsreichen Malerei schilderte. Ihn löste August von Pettenkofen ab (1821—1889), der Maler der ungarischen und slawonischen Fuhrwerke und Bauernhöfe, Werkstätten, Märkte und Küchen, der aus der vormärzlichen Sphäre Waldmüllers in eine freiere, moderne Anschauung hineinwuchs. Eine bewußte Nachahmung schließlich fand die Schule von Barbizon in einer Münchner Landschaftergruppe, deren Haupt Adolf Lier war (1824—1882). Überall regte sich ein Neues, das zum Lichte drängte, und das nur nicht zur vollen Entfaltung kam, weil die allgemeinen Kunst- und Kulturverhältnisse Deutschlands keinen Boden abgaben, um alle diese Keime zur Entfaltung zu bringen.

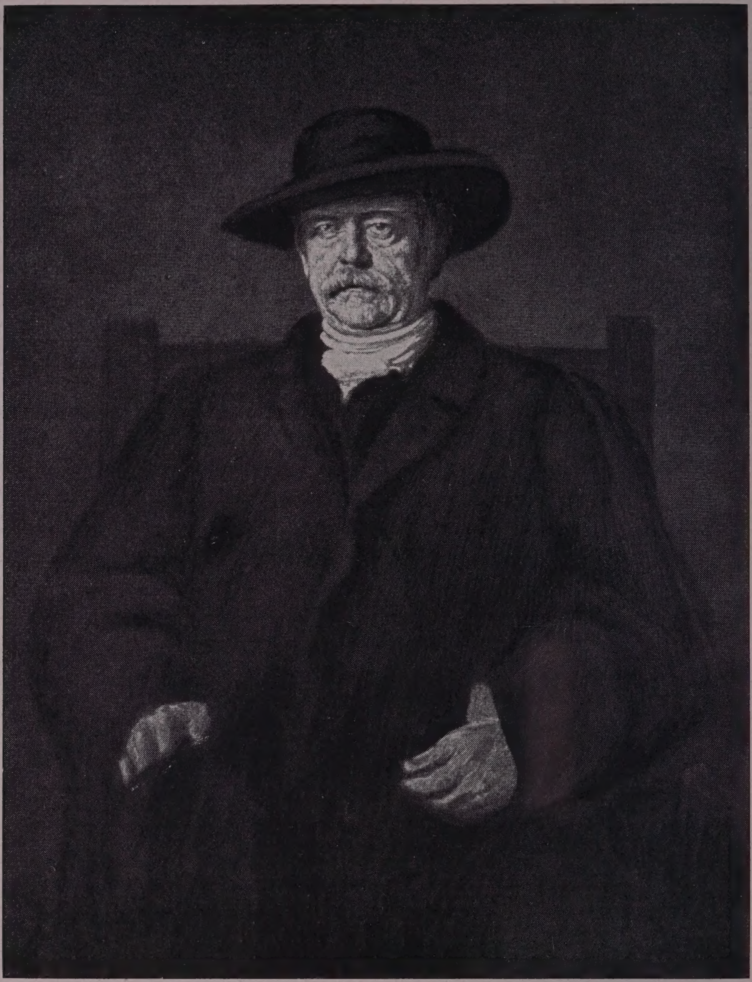
Mehr Erfolg hatte der rauschende Kolorismus der französischen Romantiker in Deutschland. So stieg der Hauptvertreter dieses neuen Mutes zur Farbe, Hans Makart (1840—1884), in seiner Vaterstadt Wien zu hohen Ehren auf. Auch er gehörte zu dem weiten Schülerkreise des Piloty, der ja zuerst auch in den offiziellen Kunstbetrieb ein stärkeres und lebhafteres Kolorit gebracht hatte. Aber der lebensfrohe, alle sinnlichen Weltfreuden mit Leidenschaft umfassende Österreicher wuchs über diese Münchner Schule weit hinaus.



Wilhelm Trübner, Ein altes Ehepaar in der Kirche
Aufnahme F. Bruckmann A.-G., München

Er wandte sich von der pedantischen Gelehrsamkeit der Historienmalerei zu den alten Meistern rauschender Farbigkeit, zu den Venezianern, und es lebte in der Tat in seinen Allegorien der fünf Sinne, in den sieben Todsünden, in seinem Triumph der Ariadne und seinen Renaissance-Kompositionen etwas von der Glut und dem Schwung des Tintoretto und des Paolo Veronese. Auch in seinen Porträten bewährte sich Makart als ein Meister des farbigen Ausdrucks; ja es zeigt sich heute, daß er in diesen Bildnissen malerisch solider arbeitete als in vielen seiner großen Gemälde, die er als ein genialer Dekorateur, dessen Freude es war, festliche Veranstaltungen und Prunkzüge zu entwerfen und zu leiten, vor allem auf den lauten und blendenden Effekt hin schuf.

Die Bewegung erfaßte bald alle Kreise. Man ging nach München zu Piloty, man pilgerte nach Paris, nach Brüssel und Antwerpen, um das Farbenhandwerk gründlich zu studieren. Zu den vorzüglichsten Vertretern des Kolorismus neben Makart gehörten Gabriel Max (1840—1915), der sich später gern in effektvollen darwinistischen und spiritistischen Stoffen erging, und Viktor Müller (1829—1871), der von Delacroix (dessen Shakespeare-Liebe er übernahm) schon zu Courbet hinüberwies und die temperamentvolle,



Franz von Lenbach, Fürst Bismarck. München, Neue Pinakothek
Aufnahme Photographische Union, München

auf intensivem Naturstudium aufgebaute Malerei dieses Meisters in München einführte. Hier übernahm sie ein Kreis jüngerer Künstler, der sich um Arthur von Ramberg scharte (1819—1875), und aus dem als der Größte, alle Mitstrebenden weit überragend, Wilhelm Leibl (1846—1900) hervorging. In Leibl hat der deutsche Realismus seine mächtigste Stütze nach Menzel gefunden. Eine unbestechliche Schärfe und tiefe Sachlichkeit der Wirklichkeitsbeobachtung verband sich bei ihm mit einem Gefühl für malerische Werte, für die farbige Erscheinung der Dinge und die Möglichkeiten, sie mit der nachschaffenden Hand wiederzugeben, wie es keiner seiner Zeitgenossen und Nachfolger besessen hat. Leibls immer wiederholte Themata sind die

Jozef Israëls, Das Begräbnis

Gestalten, Gruppen, Landschaften und Innenräume der bayerischen Bauernwelt, die er in jahrzehntelangem Aufenthalt in kleinen Gebirgsdörfern (am längsten in Aibling) studierte. Doch seine Schilderungen aus diesen Bezirken haben mit den Bildern der Genremaler, die sich dem Stoffe nach mit ihnen berühren, nichts zu tun; denn ihr Ausgangspunkt wie ihr Ziel ist nicht der Gegenstand (die „Neue Zeitung", die „Dorfpolitiker", die „Drei Frauen in der Kirche", die Bilder der Jäger, Wildschützen, Förster, alten Weiber), sondern die malerische Ergründung dessen, was das Auge bei diesen Szenen an farbigen Werten sah und genoß. In der Technik wechselt Leibl gern zwischen einem breiten, flächigen Vortrag, der unmittelbar an Courbet erinnert, und einer feinen, spitzen Pinselführung, die fast an die Niederländer der Eyckschule denken läßt; aber die Kraft seiner Wirkungen und die Meisterschaft der erstaunlichen Naturnachahmung bleibt überall die gleiche.

Zu den Genossen Leibls, die mit ihm um 1870 den machtvollen Einfluß Courbets erfuhren, gehörte eine ganze Anzahl vorzüglicher Talente. Das jüngste von ihnen, Wilhelm Trübner (1851—1918), war zugleich das selbständigste und erfolgreichste. Trübner aber stellt nach einer Zeit der solidesten und geschmackvollsten Tonigkeit durch die breiten und energischen, fast mosaikartig zusammengefaßten Lokalfarbflächen seiner späteren Freilichtporträts, -Akte und -Figuren schon wieder einen Übergang von der Courbet-Zeit zu der jüngsten Epoche der europäischen Malerei dar.

In Beziehung zu diesem Münchener Kreise stand in seiner Frühzeit auch Franz von Lenbach (1836—1904), der mit frischen realistischen Studien

voll Licht und Bewegung einsetzte, bevor er zum Porträt abschwenkte und sich für dessen Zwecke seine Mittel aus dem technischen Arsenal aller großen Bildnismaler der Vergangenheit zusammenstellte. Lenbach gelangte dadurch immer mehr zu einem bräunlichen Altmeisterton, in dem die kräftigen Farben seiner Jugend ertranken; aber sein erstaunliches Talent, aus dem Antlitz der Menschen ihr innerstes Wesen abzulesen, sichert seinen Porträten der führenden Persönlichkeiten Deutschlands in der großen Zeit nach 1870 einen hohen Rang.

Rings in Europa machte sich in gleicher Weise das Streben nach Naturwahrheit, nach Vertiefung des malerischen Ausdrucks und nach einem Erfassen der modernen Lebensprobleme geltend. Namentlich die Frankreich benachbarten Niederlande griffen bedeutsam ein. In Holland, das im 17. Jahrhundert das Geburtsland der modernen Kunst war, entwickelte sich ein Realismus von höchster Kraft der Farbe und der inneren Beseelung. Jakob Maris (1837 bis 1899) steht an der Spitze der „Haager Schule", die mit der handwerklichen Solidität der alten Meister das schöne Land schilderte. Jozef Israëls (1824—1911) verband dies ernsthafte Studium der Natur und Wirklichkeit mit der großen Auffassung Millets und schuf seine wunderbar schlichten Bilder aus der Welt der Bauern und Küstenbewohner, die weniger heroisch, mit weicherer Empfindung als der Franzose, das soziale Problem behandeln. Die benachbarten Belgier verließen ihre geliebte Historienmalerei und wandten sich gleichfalls der Gegenwart und der umgebenden Landschafts- und Menschenwelt zu. Überall hatte man mit Jubel die Entdeckung gemacht, wie viel ungelöste Aufgaben hier ruhten, man gab sich mit Leidenschaft dem Leben und der Natur hin, die man wiedergefunden hatte und nun mit den Mitteln einer ausdrucksvollen Farbe spiegeln wollte. Bis im letzten Drittel des Jahrhunderts die vorstürmende Jugend mit der Abhängigkeit von den fesselnden Vorschriften der Vergangenheit vollends aufräumte.

Hokusai, Japanische Landschaft mit dem Fuji. Farben-Holzschnitt

Das Zeitalter des Impressionismus

Wir sahen, wie die Malerei, die während des ganzen Jahrhunderts die Führung innehatte, nach und nach die Fesseln abstreifte. Wie sie von antikisierendem Idealismus und von romantischer Phantastik, von historischer Schilderung und von novellistisch-humoristischer Erzählung zur Darstellung des modernen Lebens und der Wirklichkeit übergegangen war und wie sie danach strebte, ihren Schwerpunkt immer mehr von der Hervorhebung des gedanklichen, erzählenden, belehrenden, mitteilenden Inhalts auf ein rein malerisches Erfassen der Erscheinungen zu verlegen. Wie sie auch im Technischen die Schulmeisterei der Kunstgeschichte überwand, um die altmeisterlichen Rezepte und mit ihnen überhaupt die Nachahmung von Werken der früheren Zeit über Bord zu werfen. Das Studium der Natur war auf der ganzen Linie der Ausgangspunkt aller künstlerischen Bemühungen geworden; so sollte auch der farbige Vortrag seine Gesetze lediglich aus dieser Quelle schöpfen. Aber auch hierbei hatte man sich immer noch gern auf einzelne glänzende Vorbilder der alten Meister gestützt, auf das warme Helldunkel der Holländer, den farbigen Rausch des Rubens und der Venezianer oder auch die zurückhaltende Tonmalerei des Velazquez. Dazwischen aber hatte sich immer wieder jene unbefangene und selbständige Farbenanschauung zum Worte gemeldet, welche die Handwerkstradition der Rokokozeit fortführend auf fremde, noch unbebaute Gebiete führte. Man hatte sich bis zu den Mauern des neuen Landes durchgekämpft und stand vor der verschlossenen Pforte. Da gaben die Japaner,

deren Kultur man im Zeitalter der Weltausstellungen in Europa kennen lernte, und deren Kunstwerke aus alter wie aus neuer Zeit laute Begeisterung weckten, das Zauberzeichen, und die Riegel sprangen auf. An den Bildern und Holzschnitten der Ostasiaten erkannte man erst, wie man der Schulvorschriften ledig werden konnte; erkannte man, was es heißt, das Licht des Tages in seiner ganzen Helligkeit und Heiterkeit aufzufangen, die schematische Komposition und den Drill des symmetrischen Aufbaus zu überwinden, Eindrücke der Wirklichkeit ringsum in ihrer ganzen Frische und Unmittelbarkeit zu fassen, Welt und Leben und nicht minder die Bilder der Phantasie ohne sklavische Kopierung der Wirklichkeit selbst malerisch zu deuten. Die Wirkung dieser Eindrücke war eine ungeheure. Sie hat die ganze Gestaltung nicht nur der Malerei, sondern der künstlerischen Anschauung überhaupt von Grund aus verändert. Sie hat die müde gewordene Kunst Europas belebt und erfrischt, nicht durch eine neue Nachahmung, sondern durch die Möglichkeiten, die sie bot. Die französische Malerei, die sich auch in dieser Etappe der Entwicklung an die Spitze setzte, dachte nicht daran, Bilder und farbige Xylographien der Japaner zu kopieren. Sie blieb in Kopf und Herz europäisch und nutzte nur die Zauberformel, die ihr die Leute von Nippon boten, zur Beschwörung überlieferter Hemmnisse. So ging die Gruppe jüngerer Künstler vor, deren erstes Dokument eine geschichtlich-denkwürdige Ausstellung des Pariser Kunstsalons Nadar im Jahre 1871 war: die „Impressionisten", wie man sie, zuerst spöttisch, dann mit wachsender Achtung nannte.

Man könnte sagen, ihr Programm war: dem freigewordenen modernen Auge zum Recht zu verhelfen. Der schnellere Pulsschlag des neuen Lebens, das die Zeit des Dampfes und der Elektrizität hervorgebracht hatte, wird bei ihnen zum ersten Male künstlerisch sichtbar. Sie entdeckten den ungeheuren, noch niemals ausgeschöpften Reiz der vibrierenden Bewegtheit, des ewigen Werdens, des Schwankens und der Veränderungen, die dauernd um uns vorgehen, und sie sehnten sich danach, diese Wunder, denen der Blick früherer Generationen nicht gewachsen war, in der Kunst zu spiegeln. Zugleich hatte das Auge neue Vorstellungen von Licht und Helligkeit in sich aufgenommen. Es ist fesselnd, zu verfolgen, wie durch Entdeckungen und Erfindungen, die unser Alltagsleben beeinflussen, auch die Fähigkeiten unserer Sinne sich steigern und modeln. Die Begabung zum schnellen, blitzartigen Erfassen augenblicklicher Erscheinungen, die im nächsten Moment verschwunden sind, konnte erst eine Epoche ausbilden, der die Erfindung der Photographie, die Beobachtung des elektrischen Funkens gelang, in der der Reisende durch das Fenster des Eisenbahnzuges die Welt in rasender Flucht an sich vorbeisausen sah. Das Talent, die Nachahmung des Sonnenlichtes bis zum äußersten zu treiben, konnte nur in einer Zeit gedeihen, die auch im Leben das Tageslicht, wenn es verschwunden war, mit früher unbekannten Mitteln künstlich zu ersetzen verstand. Seltsam genug, wie sich die Begriffe von Helligkeit im Laufe der letzten

Jahrzehnte geändert haben. Bilder, die vor drei Dezennien den Besuchern der Ausstellungen als schreiend und unerträglich grell erschienen, kommen uns heute ganz zahm, ja, fast dunkel vor (was nicht hindert, daß auch heute wieder das ungewohnte Auge des Laien neue Versuche, Helligkeit und Farbe heranzubringen, mit der gleichen Begründung ablehnt). Es ist derselbe Vorgang, den unsere Großeltern und Eltern an den Abenden erlebten, da das Gaslicht zuerst die Kerze und die Lampe, später das elektrische Licht das Gas verdrängte. Dieser ganzen veränderten Stellung unseres Sehsinns zur Außenwelt suchten die Impressionisten gerecht zu werden. Aber nichts falscher, als sie zu Realisten zu stempeln, wenn anders man unter dieser Bezeichnung Künstler versteht, die in der unmittelbaren Wiedergabe wirklicher oder natürlicher Dinge ihr Ziel sehen. Was die Impressionisten suchten, war gerade das Gegenteil von solcher Wiedergabe: war, wie es schon in ihrem Namen lag, lediglich das Festhalten des persönlichen Eindrucks der Künstlerindividualität vor der Natur, vor einem Erlebnis, einer Szene, einem Vorgang irgendwelcher Art, war die Übertragung aller dieser Elemente in eine rein künstlerische Sprache, die nicht wiederholen, sondern deuten wollte; die sich bewußt war, daß es das eigentlichste und tiefste Wesen der Kunst ist, Natur und Leben, die unser Auge wahrnimmt, auf ihre entscheidenden, maßgebenden Züge zurückzuführen.

Edouard Manet, Le bon boc
Aufnahme Durand-Ruel, Paris

Die heute schon unter die Klassiker eingereihten Führer des Impressionismus hatten dies Programm aufgestellt und bereits mit großartiger Konsequenz durchgeführt. Ein Kreis von jungen Malern, deren bedeutendste Claude Monet (1840—1928), Auguste Renoir (1841—1920), Edgar Degas (1834—1917), Alfred Sisley (1839—1899), Camille Pissarro (1830—1903), Henri Fantin-Latour (1836—1904) waren, sann gemeinsam den Problemen des hellen Lichtes und der freien Luft nach, denen sich, wie wir sahen, schon in den Jahrzehnten vorher, in Frankreich selbst wie auch in anderen Ländern, einzelne gelegentlich bereits genähert hatten. In diesen Kreis erst trat Edouard Manet (1833—1883), wie einst Millet unter die Maler von Barbizon, um bald als der Größte unter ihnen zu stehen. Am Winterabend am Pariser Cafétisch, im Sommer während gemeinsamer Studien auf dem Lande

Edouard Manet, Das Frühstück im Freien. Paris, Galerie Martinet

wurde das, was ihnen allen am Herzen lag, theoretisch erörtert und praktisch erprobt. Manet hatte mit dem Studium der Spanier, namentlich des Velazquez, begonnen, und seine ersten Bilder: der „Trinker", der „Pfeifer", der „Sänger Faure als Hamlet" usw. muten fast wie Werke des Meisters von Sevilla an. Und wie den perlgrauen Grundton des Velazquez, den eigenwilligen, prickelnden Strich des Goya, so machte er sich auch den breiten, kecken Vortrag des Frans Hals zu eigen. Aus solchen Einflüssen entstand bei Manet langsam eine eigene und persönliche Farbensprache, die in freier, leichter und flächiger Manier die Lokaltöne nebeneinander setzte und durch ein feines, abgedämpftes Licht zu einer höheren Einheit band. Dann aber strahlt plötzlich die Sonne auf Manets Bilder. Und nun wird das Licht, das mit den Geschöpfen, Pflanzen und Gegenständen dieser Erde sein mutwilliges und zauberhaftes Spiel treibt, fast das einzige Objekt seiner Kunst. Nur das Licht suchte er, wenn er die Straßen von Paris, die Cafés, die Varietés durchstreifte, wenn er auf dem Lande draußen die Sommerherrlichkeit studierte, die sich in Parks und Gärten um hellschimmernde Villen ausbreitete, wenn er an die Küste ging und das Meer malte. Monet ging noch einen Schritt weiter und schuf sich zur Wiedergabe der flimmernden, von tausend Farbenteilchen durchzogenen Luft, des sonnendurchschienenen Äthers jene Technik kleiner, kurz und leicht hingesetzter Pinselstriche, deren Farbenwerte sich erst im Auge

Edgar Degas, Graf Lepic. Berlin, Sammlung O. Gerstenberg

Alfred Sisley, Sommersonne

des Beschauers vereinigen, jene Technik seiner berühmten „Kommata“, durch die er den malerischen Vortrag der gesamten modernen Kunst maßgebend beeinflußte. Es ist bezeichnend für die Auffassung der ganzen Gruppe, daß sie bestimmte Motive in ganzen Zyklen immer aufs neue abwandelte, um zu erfahren, wie sie sich bei verschiedener Luftstimmung, Beleuchtung, Temperatur verwandelten. So malte Monet die berühmte Reihe seiner Heuschober, in denen er die Variationen der Lichtreflexe und der atmosphärischen Einwirkungen an einem ganz einfachen Motiv verfolgte. So Pissarro die Zyklen seiner Bilder von den Pariser Boulevards, in denen das Gewirr und die Bewegtheit des modernen Großstadtlebens zum ersten Male zu einheitlichen

Claude Monet, Das Frühstück
Aufnahme Durand-Ruel, Paris

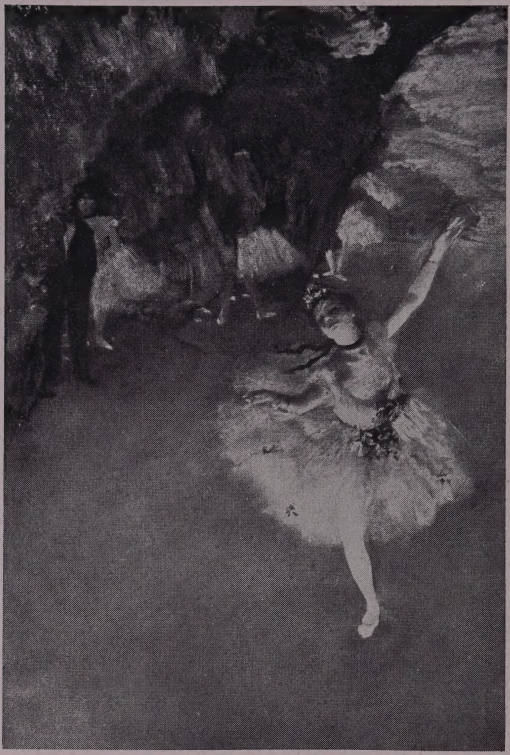
künstlerischen Wirkungen zusammengefaßt wurde. So schuf Alfred Sisley seine Landschaften von der Seine mit ihren Villen und Dorfhäusern, Gärten und Wiesen. So Degas die endlose Serie seiner Szenen vom Ballett und von der Ballettschule, in denen die Tänzerinnen, von den eigentümlichen Reflexen des Rampenlichts getroffen, in genial erfaßten Augenblicksbewegungen zwischen der schreienden Buntheit der Kulissen sich bewegen, und die Reihen seiner Bilder, in denen Frauen und Mädchen bei der Toilette oder beim Bade belauscht werden. So Renoir seine Blumenstücke und Kinderbilder, seine Stilleben und Frauenakte.

Die Reformen der Meister wurden zu gleicher Zeit von einer Schar jüngerer Künstler aufgenommen und verbreitet. Henri Fantin-Latour, den wir schon nannten, schloß sich mit seinen Porträts und seinen delikaten Stilleben vor allem Manet an. Jules Bastien-Lepage (1848—1884) sorgte für die Volkstümlichkeit der neuen Lehre, indem er, kein Künstler von herausfordernder Eigenart, sondern mehr von gefälliger Schmiegsamkeit, die Bauernmalerei Millets mit den fürs große Publikum zurechtgemachten Freilichttendenzen Manets und Monets verband. Alfred Roll (1847—1920) spielte durch seine realistisch derben Akte und Proletarierbilder, die von den hellen Lichtern des Pleinairismus getränkt sind, eine ähnliche Vermittlerrolle. Pasqual Adolphe Dagnan-Bouveret (geb. 1852) suchte die neue Vortragsart auch zu einer modernen religiösen Malerei zu verwerten. Paul Albert Besnard (geb. 1849) ging von der subtilen Kunst der Großmeister zu einer koloristisch verjüngten und erfrischten Malerei über, die in großen dekorativen Gemälden, in weiblichen Akten, in glänzenden Pferdestudien

Auguste Renoir, Lise. Essen, Folkwang-Museum

ein kühnes Spiel energischer Farbenflächen, oft von einer übertriebenen und gewaltsamen Buntheit entfaltete. Jean François Raffaelli (1850 bis 1924) ging vor die Tore von Paris und malte die charakteristischen Szenen und Menschengruppen von der Grenze der Großstadt in einer hellen Manier, die höchst geistreich in wenigen Farben auf weißlichem Grunde die Eindrücke festhält, die der Künstler in ähnlicher Technik auch mit der Radiernadel niederschrieb.

Was hier durchdacht und erstrebt wurde, war nichts Geringeres als eine Revolutionierung der gesamten malerischen Auffassung. Kein Wunder, daß man damit zuerst die kompakte Majorität herausforderte, die, unter den Eindrücken der älteren Kunst aufgewachsen, sich ihre feststehenden Regeln gebildet hatte, deren Verletzung ihr als ein Verbrechen erschien. Wie vor ihnen nacheinander die Fontainebleauer, Millet, Daumier und Courbet, so fanden nun auch die Impressionisten die Tore des offiziellen Salons verschlossen und mußten sich damit begnügen, ihre Manifeste in den „Ausstellungen der Zurückgewiesenen" vorzuführen, wo sich im Laufe der Jahrzehnte alles einfand, was der französischen Kunst während des neunzehnten Jahrhunderts neue Impulse gab. Und dieselben Kämpfe wurden nun auch in den anderen Ländern entfesselt, zu denen die neue Lehre drang. Namentlich in Deutschland entbrannten heiße Schlachten. Die Fortschritte stellten sich hier sehr langsam ein. Erst 1893 scharten sich in München die Bekenner der modernen Kunst zusammen, nicht um neue Dogmen und Regeln an die Stelle der veralteten zu setzen, sondern um sich gegenseitig die freie Betätigung ihrer persönlichen Art zu garantieren. Man fand für die neue Vereinigung das glückliche Schlagwort „Sezession", um damit darzutun,



Edgar Degas, Balletteuse
Paris, Luxembourg. Aufnahme J. Kuhn, Paris

daß für die Künstler, die sich hier zusammenfanden, gemeinschaftlich eben nur das war, was sie von den Akademikern und Genossenschaftlern schied, daß sie aber nicht mit einem bestimmten neuen Programm arbeiteten. Trotzdem war der Impressionismus mit seinen glorreichen Entdeckungen der Bewegungen und des Lichts eine gemeinsame Parole, der die meisten folgten, und derjenige Künstler, der in Deutschland an die Spitze der jungen Bewegung gehoben wurde, der Berliner Max Liebermann (geb. 1847), trat durchaus als ein Schüler des Franzosen auf. Liebermann war in Berlin unter den Eindrücken des Menzelschen Realismus herangewachsen. Der Krügerschüler Steffeck war sein erster Lehrer, und so ziehen sich denn von ihm allerlei Fäden zurück zu den tüchtigsten Kräften der alten Berliner Kunst. Auf dem klassischen Boden Weimars, wo er seine Studien fortsetzte, erwachte dann Liebermanns Sinn für eine naturalistische Wirklichkeitskunst, wie sie in solcher Kühnheit bisher in Deutschland unerhört war. Die „Gänserupferinnen“ und „Konservenmacherinnen“, die an der Spitze seiner Werke stehen, beweisen, mit welchem Ernst, welcher Energie und malerischen Kraft der junge Liebermann den neuen sozialen Problemen der Zeit zu Leibe ging. An ihnen hielt er auch fest, als er in Paris unter den Einfluß Munkacsys geriet und die dunkle Farbe und schwarzen Hintergründe des ungarischen Malers übernahm, als er sodann seine Studienfahrten nach Holland begann, wo namentlich Israëls mächtig auf ihn wirkte, und wo sich im Anblick der weiten Ebenen, Weiden und Triften, über denen feuchte Luft und gedämpfte Lichter schweben, unter dem Einfluß der alten wie der modernen niederländischen Maler sein Sinn für das Einfache, Phrasenlose in der Natur, für die Darstellung des arbeitenden Volkes und zugleich für die malerischen Probleme der Zeit bedeutsam entwickelte. Andere Studienfahrten nach Paris kamen hinzu, wo Manet und die Seinen den Deutschen in ihren Bann zogen.

P. A. Besnard, Weiblicher Akt
Paris, Luxembourg. Aufnahme J. Kuhn, Paris

Und aus diesen holländisch-französischen Elementen bildete sich nun Liebermanns Eigenart, die dennoch, von jeder Nachahmung weit entfernt, nur seinem persönlichen Temperament und seiner individuellen Auffassung die Ausdrucksmittel an die Hand gab. So malte er seine Arbeiterbilder, die Bauern- und Küstenbewohner, Schuster und Seiler, Netzflickerinnen und Flachsspinnerinnen, Hirtinnen und Landarbeiter, seine Gruppen des Altmännerhauses und des Waisenhauses in Amsterdam aus der künstlerischen Erregung heraus, die diese unverbrauchten Themata in ihm hervorriefen. Und immer höher stieg Liebermanns Kunst empor. Alles stofflich, inhaltlich Interessierende schwand mehr und mehr und machte einer Malerei Platz, die nichts als das Spiel der Farbe und des Lichtes suchte, die vom Menschen darum lieber zur Landschaft überging, sich auch da, wo menschliche Gestalten auftauchen, von sorgsam erwogenen Gruppenkompositionen mehr einem souverän zusammenfassenden Gesamtvortrag zuwandte, und die zugleich in der Farbe, mit der Liebermann Jahrzehnte hindurch schwer gerungen hat, zu immer größerer Freiheit und Helligkeit aufwuchs, bis zu den glänzenden Ausschnitten aus der Amsterdamer Judengasse, zu den Bildern von der Ebene und den Dünen an der Küste, in denen die ganze Frische des Naturbildes mit saftigem Kolorismus erfaßt ist, zu den duftigen, hellen, wunderbar zarten Pastellen von den Elbufern bei Hamburg, die einfachste Motive zu entzückenden Farbendichtungen verwenden.

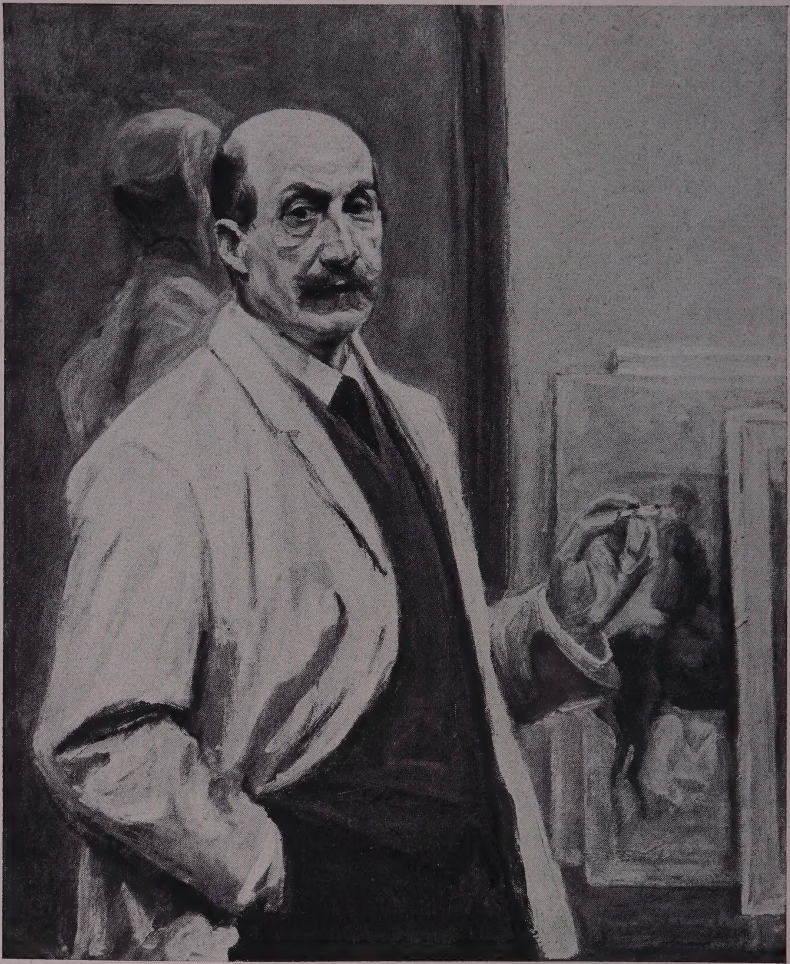
Liebermann ward für die gesamte Jugend Deutschlands ein Führer und Wegbahner. Besonders natürlich für die Berliner, die er 1899 zu einer norddeutschen Sezession nach Münchner Vorbild zusammenschloß, die bald von allen Seiten her Zuwachs und Kräftigung erhielt. Mittelbar aber auch für die Münchener Modernen, wenigstens in der ersten Zeit der süddeutschen Bewegung, die später in andere Bahnen überleitete. Namentlich Fritz von Uhde (1848—1911), die bedeutendste Persönlichkeit der Münchner Sezession, ward von Liebermann auf die Holländer und auf den Pleinairismus gewiesen,

Max Liebermann, Amsterdamer Waisenmädchen. Frankfurt a. M., Städel'sches Institut.
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

die auch für seine Kunst den Ausgangspunkt bildeten. Uhde, der noch als sächsischer Offizier den Krieg von 1870 mitgemacht hatte, begann, wie Liebermann, mit realistischen, von hellem Licht überstrahlten Szenen aus Holland und aus der Landschaft um München, wo er sich nach seinem Übertritt zur Kunst angesiedelt hatte. Er hat diesen Ursprung niemals vergessen und ununterbrochen Pinsel und Palette geübt, um das flimmernde Spiel des Lichts und die Einflüsse der wehenden Luft auf Landschaft und Menschen festzuhalten. Daneben aber ging Uhde seinen eigenen Weg, der ihn zu der schönen Erneuerung des Religionsbildes führte. Aus einer verinnerlichten sozialen Auffassung des Christentums, die am Ende des 19. Jahrhunderts viele der Besten erfüllte, aus dem realistischen Ernst der Proletariermalerei und der malerischen Reform des Freilichts schuf Uhde jene Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, in denen die orientalische Legende unmittelbar in die moderne Welt getragen wurde, um ihre Ewigkeitsgeltung mit ungeahnter Wirkung neu zu erproben. Jene Bilder, in denen die Engel, ähnlich wie einst bei Rembrandt, als schöne, blonde Kinder auftreten, von Menschen abstammen, doch von einem Schimmer des Himmelslichts verklärt werden — in denen Christus als ein schlichter Wanderprediger und Tröster der Armen segnend, lehrend, mahnend und läuternd dahinschreitet — in denen unerschrockene realistische Schilderung der Wirklichkeit und ein stilles Träumen von fernen Zeiten der Güte und Reinheit sich die Hand zum Bunde reichen.

Max Liebermann, Die Netzeflickerinnen. Hamburg, Kunsthalle
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

An diese beiden Meister schlossen sich im Süden und im Norden Altersgenossen und Jüngere an, um gegen das akademische Schema Sturm zu laufen. Der deutsche Individualismus war auch jetzt viel zu fest gegründet, um die Entwicklung einer Schule im französischen Sinne zu begünstigen; aber der Reichtum an Persönlichkeiten, die sich voneinander abhoben und gegenseitig ergänzten, war groß. Uns darf es hier nur auf die große Linie der Entwicklung ankommen, welche die Schicksale der Kunstübung in ganz Europa bestimmte. Nur die wichtigsten Namen seien darum aus dem großen Kreise aufgezählt, über den wir hinblicken. In Berlin stand neben Liebermann von vornherein Franz Skarbina (1849—1910), der gleichfalls von Menzel aus seinen Weg nahm und von ihm her die Vorliebe für prickelnde Lichterspiele und Motive der Rokokozeit bewahrte. Auch Skarbina fand die Befreiung seines Talents erst in Paris, das seine Fertigkeit zur Schilderung des modernen Lebens mit der Farbigkeit, die das Auge der jungen Generation darin entdeckte, von den Fesseln befreite. Auch Lesser Ury (geb. 1862), der seit den achtziger Jahren in Berlin energisch für die Gedanken der neuen Kunst warb, hatte im Westen, in Belgien und Paris, sein außerordentliches malerisches Handwerk erworben. Er übertraf fast alle Nebenmänner durch die Wärme und sinnliche Glut seines farbigen Vortrags sowohl im Ölbilde, das einfachste Themata mit wundervollem, von innen wirkendem Leben füllte, wie in den Pastellen, aus Hamburg, aus der Mark, aus Italien, in denen eine Farbenlyrik von hymnischer Pracht



Max Liebermann, Selbstbildnis
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

erklang. Der Vertreter der besonderen berlinisch-märkischen Landschaftskunst wurde Walter Leistikow (1865—1908), der, vom Ernst der „intimen Landschaft" geleitet, die herbe Schönheit der norddeutschen Seen und Wälder als erster begriff und feierte und, von der Bewegung der Zeit mit fortgerissen, aus der soliden, aber gebundenen Vortragsart der älteren Schule sich immer entschiedener zu frischer Farbe und hellem Licht bekannte. Ludwig Dettmann (geb. 1865) verpflanzte von Berlin aus, wo er die Welt der Arbeit zu schildern und, zuerst in vortrefflichen Aquarellen, dann auch im Ölbilde, das Freilicht zu pflegen gelernt hatte, die neuen Gedanken auf einen vorgeschobenen Posten der deutschen Kunst: nach Königsberg, wo er lange Jahre als Akademiedirektor wirkte. Von München her kamen

Fritz von Uhde, „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast!"
Paris, Luxembourg. Aufnahme J. Kuhn, Paris

Lovis Corinth (1858—1925) und Max Slevogt (geb. 1868) nach Berlin, um hier als glänzende und bewunderte Anreger und Vorkämpfer der jungen Kunst aufzutreten. Corinth als ein schwerer, von frohem Weltgefühl erfüllter Sinnenmensch, ein bewundernswerter Aktmaler und Porträtist, in seinen farbig strotzenden Stilleben und Landschaften (darunter viele Ausschnitte vom Walchensee) von höchster Kraft eines unmittelbaren und genialen malerischen Ausdrucks — Slevogt als ein Temperament von unvergleichlichem Geistreichtum, das in meisterlichen Bildnissen, flimmernden Landschaften, kostbaren Stilleben von reifster Geschmackskultur, in freien phantastischen Kompositionen (Triptychon vom verlorenen Sohn) dem Zauberspiel tanzender Lichter nachging, zugleich als ein Zeichner und Graphiker von sprühender Beweglichkeit und Mozartscher Anmut. In München selbst focht Schulter an Schulter mit Uhde vor allem Albert von Keller (1845—1920), der für Themata der großen Welt sich eine Eleganz und Weichheit der Farbe und eine Delikatesse des Lichtes schuf, wie sie in Deutschland kaum ein anderer erreichte. Dann Hugo von Habermann (geb. 1849), später Uhdes Nachfolger als Präsident der Sezession, der aus der Pilotyschule über einen kräftigen, ein wenig tendenziösen Realismus zu den flackernden Pinselstrichen seiner pikanten Frauenbilder gelangte. Gotthard Kuehl (1850—1915), der in den

Walter Leistikow, Grunewaldsee

Stuben und Dielen seiner niedersächsischen Heimat zuerst das Spiel des Lichtes verfolgen lernte und dann in Dresden den malerischen Reformen zur Herrschaft verhalf. Von München nach Karlsruhe und später nach Stuttgart ging Graf Leopold von Kalckreuth (1855—1928), der gleichfalls vom Naturalismus und von holländischen Studien ausging, aber in seinen Bauernmalereien über die Wirklichkeitsschilderung zu einer großzügigen Stilisierung vorschritt, während er zugleich in Porträten und Landschaftsbildern den Freilichtlehren folgte. Die besonderen Neigungen der deutschen Kunst, die sich niemals gern mit sinnlich-technischen Farben- und Formenspielen allein begnügte, sondern zugleich immer einem reicheren Geistes- und Empfindungsleben Ausdruck zu verleihen suchte, ließen sich auch durch die Gewalt der französischen Reformen nicht unterdrücken. Die Karlsruher Schule, an ihrer Spitze der Lierschüler Gustav Schönleber (1851—1917), unter den Jüngeren Richard Pötzelberger (geb. 1856) und Hans von Volkmann (geb. 1860), ließ sich durch die Hoheit und Weite der oberdeutschen Landschaft bestimmen. Eine Absplitterung der Münchner Sezession: die Gemeinde der Maler, die sich unter der Führung Ludwig Dills (geb. 1848) ins Dachauer Moor zurückzogen, stellte sich unter das Zeichen der Stimmungslandschaft. Und in Norddeutschland bot die Kolonie der Worpsweder, die sich in einem niedersächsischen Dorf bei Bremen niederließ, um die Moor- und Heidelandschaft zu studieren, eine Parallele. Hier traten Otto Modersohn (geb. 1865), Fritz Overbeck (1869—1909) als Propheten der herben Schönheit dieser ernsten Landschaft auf, in die sie sich abseits vom Lärm der

Lesser Ury, Café Josty in Berlin

großen Welt, wie einst die Fontainebleauer, versenkten. Heinrich Vogeler (geb. 1872) fand durch diese Naturstudien den Weg in ein niederdeutsches phantastisches Märchenreich, und Fritz Mackensen (1866—1919) ward neben den Landschaftern und dem Poeten der realistische Schilderer der Bauernwelt. In Weimar hatte Theodor Hagen (1842—1919) einen soliden Realismus des Naturstudiums gepredigt, sein unglücklicher Schüler Karl Buchholz (1849—1889), der allzu jung durch Selbstmord endete, war zu einer klaren und feinen Luftmalerei übergegangen, und Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836—1902), ein Enkel Schillers, sowie Christian Rohlfs (geb. 1849) hatten die analytische Methode Monets in die Stadt Goethes verpflanzt. In Wien war der Landschafter Emil Jacob Schindler (1842—1892) der Reformator, der mit seinen Schülern und Genossen den Geist von Barbizon an der Donau heimisch machte, während

Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Modell. Berlin, Privatbesitz
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

sein Jünger Karl Moll (geb. 1861) den Übergang zu dem modernen, vom Impressionismus beeinflußten Wienertum vollzog und Ferdinand Andri (geb. 1871) neben Molls flackernde Licht- und Luftmalerei frischen Kolorismus setzte, in Ausschnitten und Szenen vom österreichischen Lande. Im ganzen Umkreis war der Boden der deutschen Malerei aufgewühlt und mit jungen Keimen besät. Die Tiermalerei, am bedeutendsten durch Heinrich Zügel (geb. 1850), schlug neue Bahnen ein, und die Porträtkunst übertrug allenthalben die Prinzipien der modernen Landschaftsmalerei mit ihrer Beobachtung des Lichterspiels auf die Köpfe der geduldigen Modelle, ohne sobald zu einem Ausgleich der technischen Spekulation mit den Grundforderungen der Bildnismalerei zu gelangen.

Auf diesem Felde der Porträts behielten nach wie vor die Engländer die Oberhand, die, in der Kunst wie im Leben am zähesten an nationalen Überlieferungen festhaltend, die große Bildnistradition des achtzehnten Jahrhunderts fortentwickelten. Die Schilderung der menschlichen Einzelpersönlichkeit blieb in England auch in der jüngsten Epoche der Angelpunkt des gesamten Kunstbetriebes. Auch George Frederick Watts (1817—1904), der

Max Slevogt, Der verlorene Sohn. Berlin, Sammlung Eduard Fuchs
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

vom Präraffaelismus den Weg zu einer symbolisierenden Phantasiekunst fand, stellte den breiten malerischen Vortrag, mit dem er in seinen großen Bildern Menschenliebe und Lebenshoffnung predigte (die Gemälde, ein Vermächtnis des Künstlers an den Staat, hängen jetzt in der Londoner Tate-Galerie), in den Dienst des Porträts, das in seinem Lebenswerk eine bedeutende Rolle spielte. Der Deutsch-Engländer Hubert Herkomer (1849—1914) ist gleichfalls vor allem Bildnismaler, und in großen Gruppen (Magistrat und Stadtverordnete seiner bayrischen Vaterstadt Landsberg am Lech, Kuratoren des „Charterhouse", Jury der Londoner Kunstausstellung von 1908) hat er mit großem Können das Problem solcher Kompositionen angepackt. Auch in dem jüngeren englischen Kreise, der sich in dem New English Art Club zusammenfand und dessen Führer in der modernen Landschaft Mark Fisher

Graf Leopold von Kalckreuth, Das Alter. Aufnahme Photogr. Ges., Berlin

wurde, nahm das Porträt, hauptsächlich vertreten durch W. W. Ouleß (geb. 1870) und P. Wilson Steer (geb. 1860), eine bedeutende Stellung ein. Daneben hatten sich die Tendenzen der Präraffaeliten, die für die träumerisch sentimentale Empfindsamkeit der Briten einen schlagenden Ausdruck gefunden hatten, lebendig erhalten. In der Landschaft aber wurde die englische Kunst durch die Malerei der Schotten zurückgedrängt, die sich aus dem paysage intime der Fontainebleauer, namentlich aus der Lyrik Corots, und aus den hellen Tönen der Späteren eine besondere Art schufen, um die eigentümlichen Stimmungen der Wiesen und Parks und Hügel ihrer Heimat festzuhalten, über denen die feuchten Dünste geheimnisvoller Nebel ruhen. Die Schule von Glasgow, als deren Führer Robert Mac Gregor auftrat, hat für diese besondere Landschaft eine wundersam poetische und doch im Innersten malerische Vortragsart gefunden. Daneben haben sich auch die Schotten, durch James Guthrie (geb. 1859) und John Lavery (geb. 1856), am Porträt beteiligt, nach dem im heutigen Großbritannien der gleiche Bedarf herrscht wie zu Zeiten Holbeins und van Dycks. Auch die Amerikaner, die in der Mitte des Jahrhunderts sich gern in Deutschland, später fast ausschließlich in Paris bildeten, entsandten nach England hervorragende Vertreter der Bildnismalerei, wie John Singer Sargent (geb. 1856) und J. J. Shannon (geb. 1863). Der größte Künstler des modernen Amerika aber ist James Mac Neill Whistler (1834 bis 1903), der freilich ebenfalls in Paris und London heimischer war als in der Neuen Welt. Auch Whistler hat sich dem Porträt zugewandt; doch wie den Impressionisten gilt auch ihm das Bildnis nicht als Mittel zur objektiven

Fritz Mackensen, Die Scholle

Darstellung dieser oder jener Persönlichkeit, sondern als ein subjektives Malerbekenntnis. Er schuf sich aus der Stimmungskunst der Fontainebleauer und der kühlen Farbenskala des Velazquez, aus der impressionistischen Helligkeit und der pikanten Kompositionswillkür der Japaner eine völlig persönliche Manier, um Wirklichkeitsausschnitte aus der freien Landschaft wie aus modernen Städten zu rein malerisch empfundenen Poesien umzudeuten, zu unsagbar weichen und zarten Farbenspielen, deren einzelne Werte, von transparenten Nebel- und Dunstschichten zusammengehalten, zu wogenden Melodien ineinanderfließen. Whistler hat mit dieser Kunst, die aus ganz wenigen bestimmten koloristischen Hauptelementen („Harmonie in Grau und Schwarz", „in Blau und Rosa", „in Braun und Gold") ihre Wirkungen aufbaut, den Schotten die entscheidenden Anregungen gegeben.

Und rings in Europa genießen wir das gleiche Schauspiel: daß sich die neuen Lehren, die von Paris ausgingen, mit Elementen verbinden, die der spezifischen Art und Empfindung der einzelnen Völker Ausdruck geben. Am wenigsten Eindruck machte der Impressionismus in Holland, wo die Tradition der alten Meister immer noch stark genug war, um bei organischer Fortbildung auch der modernen Anschauung zu dienen. Die bedeutendsten Persönlichkeiten, die im Lande Rembrandts und Frans Hals' ihre Arbeit auf den Pleinairismus aufbauten, siedelten bezeichnenderweise nach Paris über und wurden Franzosen. So J. L. Jongkind (1819—1891), in dem man später einen wichtigen Vorkämpfer Manets erkannte. Von denen, die im Lande blieben, sind besonders Jan Toorop (1860—1928), der mit geheimnisvoll stilisierenden Symbolismen begann, und Isaak Israëls, Jozef Israëls' Sohn, in ihren geistreichen und sprühenden Skizzen des modernen Lebens auf impressionistischer Bahn gewandelt.

Hubert Herkomer, Versammlung der Kuratoren des „Charterhouse“
London, Tate-Galerie. Aufnahme Franz Hanfstaengl, München

In Belgien ging es nicht viel anders. Auch hier fanden die modernen Künstler ohne weiteres den Anschluß an die einheimische Tradition, indem sie den Realismus und die Farbenfreude des siebzehnten Jahrhunderts für ihre Zwecke weiterführten und ausbildeten. Was der belgischen Malerei ihren Stempel aufdrückt, ist die saftige Frische und Kraft, mit der sie die Waldungen, Äcker und Weiden, die Wiesen und die Küstenpartien des Landes, das Leben der Landleute wie der Arbeiter in dem ausgedehnten Industriegebiet und nicht zuletzt die prächtigen Tiere der fetten Viehherden schildert. Mit tiefem Verständnis wurde hier das altniederländische Erbe von Barbizon her wieder übernommen. Und wie im benachbarten Holland zogen auch hier die Künstler, die sich zum Impressionismus hingezogen fühlten, nach dem nahen Paris, um dort mit dem Franzosentum zu verwachsen. So ward der Belgier Alfred Stevens (1828—1906) der modern gesinnte Maler der eleganten und gefälligen Schönen der Napoleonzeit, die er als ein Manet-Genosse porträtierte. So wurden zahlreiche Jüngere, wie der glänzend begabte, jung verstorbene H. J. Edouard Evenepoel (1872—1900), waschechte Pariser. Nur Emile Claus (geb. 1849) trat in der Heimat als ein Schüler Monets auf. Für die romanischen Völker vollends blieb der Impressionismus, wohl eine Entdeckung der Franzosen, aber doch ein Ergebnis mehr nordischen als südeuropäischen Geistes, immer etwas Fremdes. Die Spanier, die durch Velazquez einst Manet den entscheidenden Impuls

James Mac Neill Whistler, Die Mutter des Künstlers
Paris, Luxembourg. Aufnahme Braun u. Co., Dornach

gegeben hatten, blieben am liebsten bei der prickelnden, virtuosen Pinselführung, mit der sie nach Überwindung des Klassizismus das bunte Leben und die farbenprächtige Landschaft ihrer Heimat geschildert hatten. Einige Jüngere, die sich Paris zuwandten, wurden wiederum von der übermächtigen künstlerischen Kultur des Nachbarlandes aufgesogen. Erst Ignacio Zuloaga (geb. 1870) versuchte in großen, mit dekorativen, breithin gestrichenen Bildern aus dem Volksleben eine neue Note anzuschlagen und Elemente der Überlieferung mit modernen Farbenlehren zu vereinigen. Ganz ähnlich steht es mit Italien. Giuseppe de Nittis (1846—1884), ein Mitglied des Manetkreises, und Giovanni Boldini (geb. 1845) wurden zu Franzosen. Die einheimische Schule dagegen blieb allzu lange völlig in einer pikanten Routine stecken, die den Farbenreichtum des von südlicher Sonne beschienenen Landes zu wenig geschmackvollen Malereien benutzte. Die neapolitanische Gruppe, deren Hoffnung einst Domenico Morelli (1826—1901) war, und von dessen Schülern der virtuose Francesco Paolo Michetti (geb. 1851) eine Zeitlang rasch vorübergehende europäische Erfolge hatte, enttäuschte. Höhere Erwartungen setzte man dann auf die Venezianer, deren unerträglich gewordene

Ignacio Zuloaga, Die drei Grazien. Aufnahme Moreau Frères, Paris

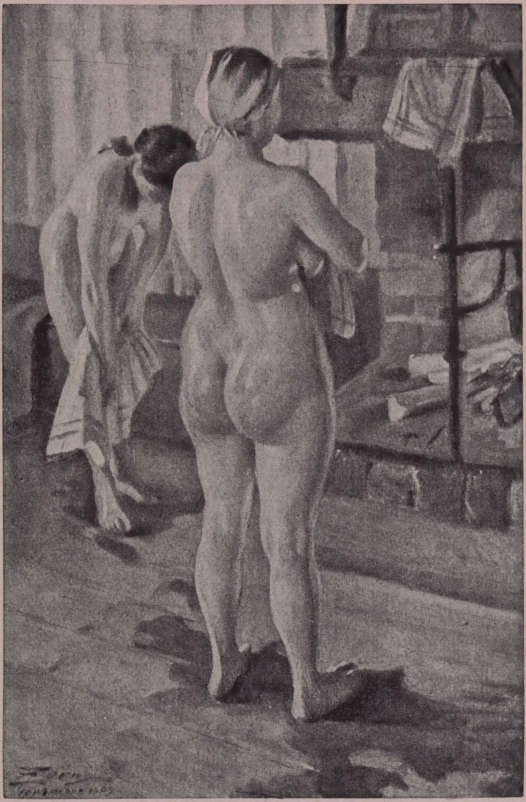
Vedutenmalerei Giacomo Favretto (1849—1887) erlöste, und die durch diesen Meister und seine jüngeren Genossen ihre Mittel allmählich verfeinerten. Das kräftige Talent des Mailänders Emilio Gola (geb. 1851) stand ihm nahe. Und in Mailand reifte auch der größte Künstler des modernen Italien: Giovanni Segantini (1858—1899) heran, den freilich die Österreicher gern zu den Ihrigen zählten, weil er im Südtiroler Bergland geboren war. Bei Segantini sammelte sich der farbig belebte norditalienische Realismus, die Epik Millets und die analytische Malerei Monets zu einer persönlichen Kunst von unvergleichlicher Schönheit und Größe. Nicht in der lauen Luft der Ebene, sondern in der kühlen und klaren Atmosphäre der Engadiner Berge, wo das Hirten- und Bergvolk der „Romanen", jener Nachkömmlinge der alten Etrusker, in hartem Kampfe mit der strengen Natur ein karges Leben fristet, fand er in der Einsamkeit die Stimmung und die Energie zu seinen hoheitsvollen Werken. Er schilderte die Dörfer in den Tälern dort oben, die nur ein kurzer Sommer vom Schnee befreit, mit dem biblischen Ernst und der innigen Anteilnahme des Bauernmalers von Barbizon. Aber noch entschiedener als Millet ließ Segantini seine Menschen als Teil, als Kinder der Landschaft auftreten. Und in der Art Monets forschte er nun den Licht- und Farbenerscheinungen nach, die dort durch die kristallreine Luft bedingt sind, indem er die leicht hingesetzten „Kommata" durch feste kleine

Giovanni Segantini, Am Pflug. Aufnahme Photographische Union, München

Peter Severin Kröyer, Künstlerfrühstück in Skagen

Farbenstreifen ersetzte, die, eng ineinandergedrängt, die Reflexe und das Geflimmer der Wirklichkeit widerspiegeln und durch ihre größere materielle Konsistenz der Landschaft des Inntals wunderbar gerecht werden. Der leuchtende Sommer und die starre Winterkälte, der heitere Tag und die von bläulichem Mondlicht verklärte Gebirgsnacht am Maloja, Geburt und Tod, Arbeit und Rast, Wanderschaft und Heimkehr der Engadiner, das sind die Themata von Segantinis Malerei, der diese Motive aus dem Alltag unmittelbar zu majestätischen Symbolen zu steigern wußte.

Mit geringerem Gepäck von Überlieferungen und Vorbildern aus alter Zeit waren die Völker des europäischen Nordens und Ostens belastet, die nun, mit ihrer ganzen unverbrauchten Frische in die Kulturentwicklung eingreifend, sich die neuen Errungenschaften mit Heißhunger zu eigen machten. Skandinavien sprach bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der modernen Kunstgeschichte fast gar nicht mit. Was dort oben an charaktervollen künstlerischen Äußerungen anzutreffen war, blieb auf das Gebiet der Volkskunst beschränkt, welche die Elemente der primitiven germanischen Überlieferung über die Jahrhunderte hin treu bewahrt hatte. Was außerhalb des Kreises dieser volkstümlichen Bemühungen geschah, war seit Jahrhunderten vom Ausland abhängig, und in Dänemark wie in Schweden gab es in der Renaissancezeit wie in den Herrschaftsperioden des Barock und des Rokoko nur einen Abglanz der mitteleuropäischen Bewegung, der auf selbständigen Wert kaum Anspruch machte. Erst als um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts Dänemark durch Thorwaldsen und die klassizistische Bewegung, die der Großmeister des Neugriechentums in der Plastik wie in der Architektur in seiner Heimat angeregt hatte, in den Vordergrund trat, bekam auch die nordische Malerei ein eigenes Gesicht. Wir sahen schon, wie Christoph Wilhelm Eckersberg (1783—1853) die handwerklichen Lehren, die er bei David in Paris



Anders Zorn, Mutter und Tochter
Nach F. Servaes, Anders Zorn, Leipzig 1910

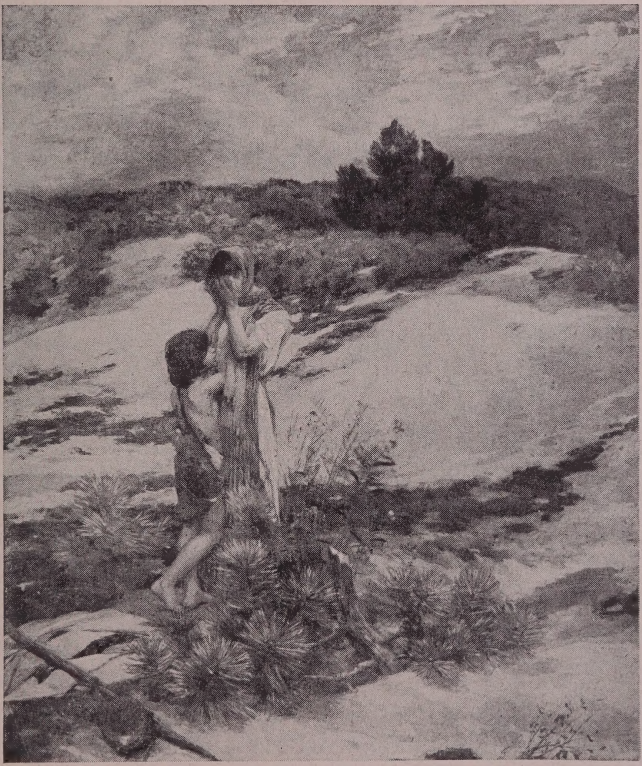
sich angeeignet hatte, nun zu Hause im nationalen Sinne verwertete, und wie seine Schule die norddeutsche Malerei jener Epoche beeinflußte. Auch nach Eckersberg finden wir zu den Nebenströmungen in der deutschen Kunst, die trotz Klassizismus und Romantik die modernen Gedanken des Naturstudiums und der intimen Farbensprache pflegten, in Dänemark allerlei Parallelen. Die Historienmalerei hat zwar auch in Kopenhagen gewütet, aber die junge dänische Kunst war zu sehr von zeitgenössischen Quellen genährt, um sich der Renaissancenachahmung mit Begeisterung in die Arme zu werfen. In allen drei skandinavischen Ländern hatte die moderne Kunst weit weniger Kämpfe mit akademischem Doktrinarismus auszufechten als in allen anderen Staaten. Dem frischen Aufblühen des allgemeinen Lebens dieser Nationen, ihrer stürmisch vorrückenden wissenschaftlichen und literarischen Regsamkeit entsprach durchaus die unbefangene Art, wie sie die künstlerischen Reformen bei sich empfingen. In Dänemark selbst knüpfen sich die Erfolge der modernen Kunst vor allem an den Namen Peter Severin Kröyers (1851—1909), der als Porträtist wie als Landschafter und besonders durch seine glänzend komponierten Gruppenbilder (Jury der französischen Ausstellung von 1888, Sitzung der Kopenhagener Akademie u. a.) bewiesen hat, wie er die letzten Feinheiten der impressionistischen Technik mit der Intimität des Lebens und der großartigen Landschaftspoesie des Nordlandes in Einklang zu bringen weiß. Die Schweden, ihrer ganzen Natur nach leichter und beweglicher, hatten sich dem Parisertum noch unbedenklicher anvertraut. Die trauliche, fast kleinstädtische Behaglichkeit und Enge, die man in der dänischen Malerei oft findet, ist hier ganz einem freien, großen Zuge von internationalem Elan gewichen; in völliger Ungebundenheit schwelgen die Künstler, die sich in Stockholm angesiedelt haben oder an einsamen Orten weit im Lande verstreut

Ilja Rjepin, Tolstoi auf seinem Gute. Aufnahme Alfieri u. Lacroise, Mailand

sind, in malerischen Deutungen der Natur und kühnen Phantasien über die Eindrücke, die ringsum auf sie einstürmen. Auch sie aber haben das nationale Element nicht verloren. Die gewaltige Landschaft Schwedens, ihre endlos gedehnten Ebenen, die nur durch meilenweit voneinander getrennte Städte und Dörfer belebt sind, die melancholische Linie ihrer fernen Gebirgszüge, die geheimnisvollen Spiegel ihrer riesigen Seen und breiten Ströme, die rauhen, kahlen Klippen, die sich an der Küste stundenweit ins Meer hinausziehen, vor allem aber die Rätsel der hellen Sommernacht, da das Licht des Himmels nur auf kurze Dämmerstunden weicht — diese Nordlandschaft in ihrer Unergründlichkeit zu fassen, bot die moderne Kunst eine willkommene Handhabe. Nicht durch einen von sozialen Tendenzen erfüllten Naturalismus fand man in Schweden den Weg zu neuen Zielen, sondern es war eine ausgesprochen aristokratische Kunst, die sich entfaltete. Das zeigt sich auch in der Reife des schwedischen Porträts, in dem Ernst Josephson (1851—1906), ein Führer großen Stils, an der Spitze marschierte. Von ihm angeregt waren Bruno Liljefors (geb. 1860), der Tiermaler, und Anders Zorn (1860—1920), der die blendendste technische Geschicklichkeit der Pariser mit seinem gesunden schwedischen Bauernblut verband und in Bildnissen wie in Straßenszenen, in Landschaften wie in glänzenden Aktmalereien, die durch unvergleichlich modellierte, von weichem Licht umschmeichelte Körperformen Bewunderung erregen, sich immer als der gleiche Meister erwies.

Auch die Norweger holten sich von den Franzosen neue Anregungen, nachdem sie früher, ähnlich wie die Dänen, in engerer Verbindung mit

Deutschland gestanden hatten. In Paris lernte Erik Werenskiöld (geb. 1855) die Kunst, mit einer hellen und luftigen Malerei Landschaften seiner Heimat darzustellen und Porträte der norwegischen Großen seiner Zeit zu schaffen. In Paris bildete sich Fritz Thaulow (1847—1906) heran, der den Farbenreichtum der südlichen Natur, später auch nordischer Stadt- und Flußpartien mit außerordentlichem Geschmack wiederzugeben wußte. Und in Paris ward der Künstler heimisch, der die moderne Spitze der norwegischen Kunst bildet, Edvard Munch (geb. 1863), von dessen Größe an anderer Stelle die Rede sein wird. Bei den Finnländern, die zwischen den Schweden und den Russen stehen, und bei den Künstlern des Zarenreiches selbst bietet sich das gleiche Bild: der Einfluß der in Frankreich geborenen Anschauung und Vortragsart verändert den Gesamtbetrieb. Die Finnen Albert Edelfeldt (1854—1904) und Axel Gallén (geb. 1865) sind ebenso vom Pariser Pleinairismus und Impressionismus ausgegangen wie die reiche Schar glänzender jüngerer Talente in Rußland, die in den letzten Jahrzehnten auftraten und mit ihren Werken und Experimenten Europa in Staunen versetzten. Auch in Moskau fand ums Jahr 1870 eine Lostrennung jüngerer Maler von der Akademie und ihrem offiziellen Betrieb statt. Ihr Führer war Ilja Rjepin (geb. 1844), lange Zeit das angesehene Haupt des russischen Realismus, der durch seine von ehrlichem Wirklichkeitsstudium getragenen Schilderungen aus dem Volksleben die Kunst seines Vaterlandes in nationale Bahnen lenkte. Es war eine regelrechte Sezession, die Rjepin und die Seinen inszenierten, und die durch die „Gesellschaft für Wander-



Jean Charles Cazin, Hagar und Ismael
Paris, Luxembourg. Aufnahme J. Kuhn, Paris

Eugène Carrière, Die Familie. Paris, Luxembourg. Aufnahme J. Kuhn, Paris

ausstellungen", oder wie man sie kurz nannte: die „Wanderer", überall für eine freiere Auffassung Propaganda machten. Da zeigte sich denn zuerst der Niederschlag des paysage intime in den Landschaften Konstantin Korowins (geb. 1861) und Valentin Serovs (geb. 1865), der Einfluß der Schotten in Isaak Lewithans (1861—1900) melancholischen Naturausschnitten, der breite und freie Zug der modernen Porträtmalerei, in der wiederum Serov die Spitze hält, die prickelnden Lichterspiele Menzels bei Alexander Benois (geb. 1870) und schließlich der unverfälschte Impressionismus bei Viktor Mussatov (1869—1905) und Filipp Maliavin (geb. 1869), der Anders Zorns Farbenübermut auf russische Bauernthemata übertrug.

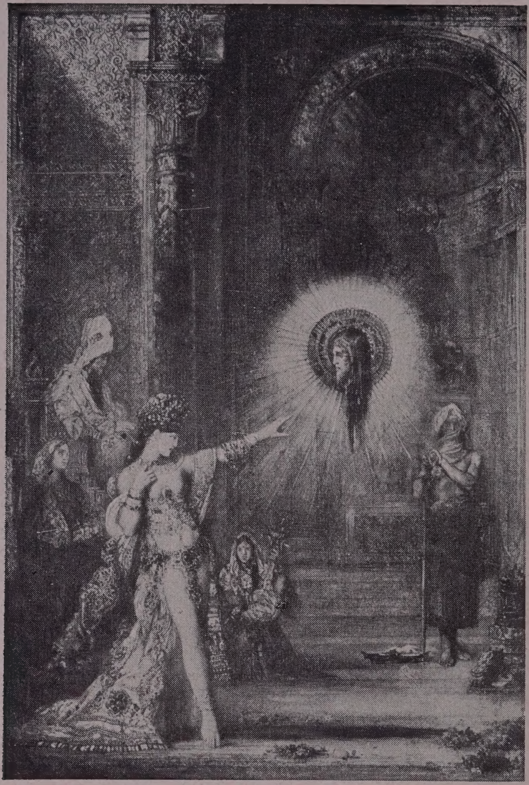
Aber die helle Malerei, das Licht- und Luftstudium des Impressionismus, so sehr sich darin auch die spezifisch moderne Art der Naturanschauung spiegelte, und so machtvoll ihr Einfluß sich durch ganz Europa ausbreitete, blieb dennoch nicht allein herrschend. Auch von den jüngeren Generationen gingen manche, die das neue Schulprinzip so wenig wie das alte anerkennen wollten, andere und eigene Wege. In Paris bildeten sich Nebengruppen. Während die Manet-Leute, die „Schule von Batignolles", so genannt nach ihrem Hauptquartier, einem Café auf Montmartre, sich um nichts weiter bekümmerten als um das Geflimmer der Luft und seinen Einfluß auf die Oberfläche der Weltbilder, schuf sich Charles Cazin (1841—1901) eine zarte Stimmungskunst der Dämmerungen, malte eine jüngere Gruppe, als deren Führer Charles Cottet (geb. 1863) auftrat, in Akkorden von satten und leuchtenden Farben das Leben des französischen Volkes in der Bretagne und in der Normandie, ließ Edmond Aman-Jean (geb. 1860)

Arnold Böcklin, Ideale Frühlingslandschaft. München, Schack-Galerie
Aufnahme Photographische Union, München

Puvis de Chavannes, Der heilige Hain
Ausschnitt aus dem Wandgemälde in der Sorbonne zu Paris. Aufn. J. Kuhn, Paris

blasse Frauenantlitze aus schottisch-englisch anmutenden, farbigen Märchenschleiern hervortauchen, stieg Eugène Carrière (1849—1906) in romantische Poesien der Schatten- und Lichtkontraste, aus deren auf und ab wogenden weichen Massen er die Gesichter seiner Freunde, der führenden Pariser Dichter und Literaten, und vor allem die Gestalten seiner Gattin und seiner Kinder als wundersame, traumhafte Erscheinungen aufsteigen ließ.

Auch diese Meister fanden bald in allen Ländern eifrige Schüler und Nachahmer. Aber mit solchen Ergänzungen des Impressionismus waren nicht alle die Forderungen erfüllt, die an die Malerei gestellt wurden. Es ist ein merkwürdiger und bedeutsamer Parallelismus, der durch die Kunst dieser Epoche geht, daß in allen Ländern und zumal bei den führenden Kulturvölkern neben dem modernen Realismus zugleich eine Neuromantik auftritt, die mit ihrem Bruder die Reform des malerischen Vortrags, die Vertiefung der Empfindung, die Schärfung des Auges, die Kultivierung des Geschmacks und die Erhöhung der technischen Geschicklichkeit gemeinsam hat, während sie mit der überwundenen und vergangenen Romantik durch die Sehnsucht nach dem Unwirklichen, nach dem Fernen und Erdichteten verbunden war. Diese Verbindungsfäden waren freilich recht dünn geworden, da mit den Formen des sinnlichen Sehens auch die des verinnerlichten Schauens, des ganzen Gefühls- und Empfindungslebens wesentlich anders geworden waren. Dem Geschlecht des neuen Zeitalters war gleichsam ein neues Nervensystem beschert worden, das auf die Erlebnisse in der Welt des Alltags anders reagierte und alle Traum- und Zukunftsahnungen zu anderen, früher unbekannten Vorstellungen führte. Die gesteigerte Intensität des modernen Menschendaseins, seine neuen Zielen zugewandten Hoffnungen, seine tiefere und trostlosere Verzweiflung,

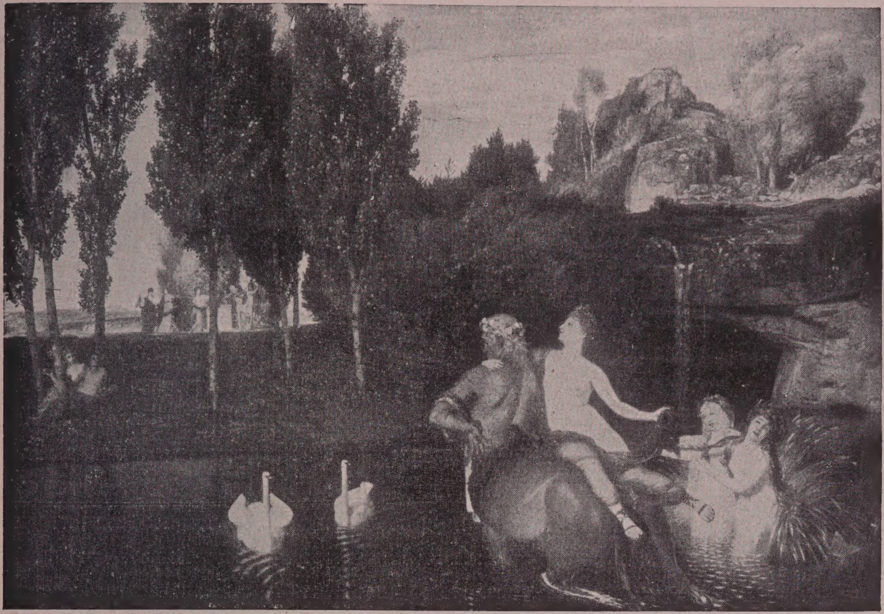


Gustave Moreau, Die Erscheinung
Paris, Luxembourg

seine innigere Verbindung mit der Natur, die reflektierende Sentimentalität, mit der es seine eigenen Leidenschaften und Affekte analysierte und belauerte, das alles brachte auch die Phantasiekunst in ein neues Fahrwasser.

Und noch nach einer anderen Richtung war eine Ergänzung notwendig. Der Impressionismus besaß von vornherein und verlor niemals völlig den Charakter des Experiments und wurde dadurch von Hause aus auf ein beschränktes Bildformat hingewiesen. Subjektive Äußerungen, die das Persönlichkeitsmoment mit solcher Betonung in den Vordergrund stellen, neigen immer zum Fragmentarischen und geben von selbst den Anspruch auf, Endgültiges zu bedeuten. Damit aber begibt sich eine Kunst, die diesen Tendenzen folgt, zunächst der Möglichkeit, ganz bestimmte Aufgaben der Malerei, die sich niemals ganz übergehen lassen, zu erfüllen: nämlich die dekorative und monumentale Aufgabe der Ausschmückung festlicher Räume und Säle. Hier wird es sich stets um die Forderung eines gewissen Maßes von Abgeschlossenheit und Objektivität handeln, das Experimentale, Subjektive und Fragmentarische kann nur sehr bedingt zur Geltung gelangen. Bestimmte Regeln, durch die Gesetze des Raumes und der Fläche hervorgerufen, lassen sich hier nicht umgehen und spotten der subjektiven Selbstherrlichkeit. Trotzdem war doch auch auf diesen Gebieten eine Erneuerung und Auffrischung unumgänglich notwendig; denn eben hier hatte sich das akademische Schema am festesten eingenistet.

So können wir denn verfolgen, wie die Bestrebungen der neben dem Realismus einhermarschierenden Phantasiekunst sich mit den Bemühungen um eine Erneuerung der dekorativen Malerei durchdringen. Und die größte Persönlichkeit unter den französischen Künstlern, die auf dieser Seite der Moderne auftraten: Pierre Puvis de Chavannes (1824—1898) gibt das



Arnold Böcklin, Die Gefilde der Seligen. Berlin, Nationalgalerie

klassische Beispiel dafür. Puvis hat für das Pariser Pantheon, das Hôtel de Ville, für die neue Sorbonne, die Museen von Rouen und Marseille, von Amiens und Lyon große Wandgemälde geliefert, von denen namentlich die Szenen aus dem Leben der heiligen Genoveva im Pantheon Weltruhm erlangt haben. Er hat dabei gewiß von den Meistern des italienischen Freskobildes das tiefe Verständnis für die Behandlung großer Flächen übernommen und hat wie diese seine Komposition vor allem auf den klaren und harmonischen Klang bedeutungsvoller Linien und Konturen und auf die Einheitlichkeit der koloristischen Werte aufgebaut. Aber er hat sich weder an die abgenutzte Manier der Hochrenaissance noch an die lärmende Dekorationsmalerei des 17. Jahrhunderts gehalten, sondern sich aus den Bedingungen des Wandbildes und der raumschmückenden Kunst eine eigene, hoheitsvolle, den Beschauer tief ergreifende Sprache gebildet und überdies durch die zarte Farbe, die er wählte, durch die gedämpfte Helligkeit seiner grauen, hellblauen und blaßvioletten Töne den Beweis geliefert, daß er ein Zeitgenosse der Pleinairisten war. Puvis hat mit diesen umfangreichen Gemälden gezeigt, wie sich die Forderungen der neuen Technik und des modernen Empfindens mit den Ansprüchen der monumentalen Kunst verbinden könnten. Es war ein neuer Weg, den er freimachte, und der Einfluß, den er auf die Reformbestrebungen der monumentalen Kunst in ganz Europa ausübte, war sehr stark. Seltsam steht sein Altersgenosse Gustave Moreau (1826—1898) als ein Vertreter phantastisch-poetischer Kunst ganz anderer Art neben ihm. Sein

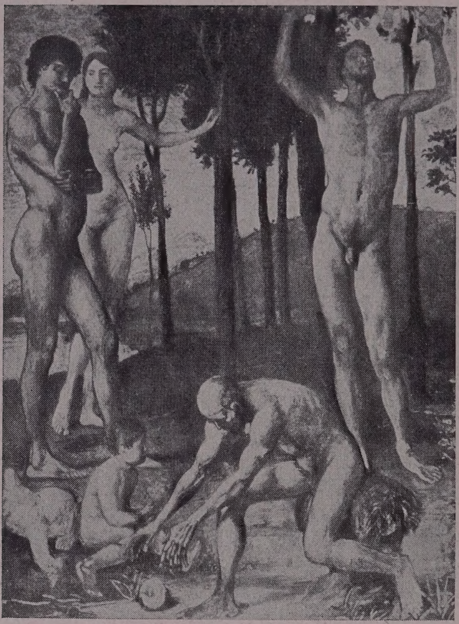
Arnold Böcklin, Der Abenteurer. Photographische Union, München

Ausgangspunkt waren nicht große Räume, die es festlich zu schmücken galt, sondern Visionen seines leidenschaftlichen Temperaments. Also wiederum ein Subjektivismus, der sich aber nicht an den Erscheinungen der Natur, sondern an einer erträumten, unwirklichen Welt übte, die erfüllt war von lüsternen und üppigen, wollüstigen und blutdürstigen Vorstellungen einer in rauschenden Farben schwelgenden exotischen Pracht. Antike Sagen, Frauengestalten des Altertums, die blutige Tragik des Neuen Testaments und die dunkle Mystik der Heiligen Geschichte waren seine Themata.

Wir sahen im vorigen Abschnitt, wie sich verwandte Züge, mit einer sehr bestimmten nationalen Variation, in der symbolistischen Phantasiekunst fanden, welche die englischen Präraffaeliten ihren eigenen realistischen Bestrebungen zur Seite setzten. Ähnlich ist das, was Puvis und Moreau ersehnten, auch mit den Tendenzen der großen Meister verbunden, die in Deutschland von Natur und Leben den Weg zu fernen Schönheitswelten nahmen, den ihnen die akademische Konvention so wenig weisen konnte wie die Impressionisten. Wie einsame Felsen im weiten Meer ragen aus dem Gewoge des deutschen Kunstbetriebes im neunzehnten Jahrhundert die drei Persönlichkeiten Arnold Böcklins (1827—1901), Anselm Feuerbachs (1829 bis 1880) und Hans von Marées' (1837—1887) hervor. So stark die persönlichen Verschiedenheiten sind, welche diese Trias durchschneiden: sie ist dennoch durch eine Gemeinsamkeit des tiefsten künstlerischen Strebens fest miteinander verbunden. Denn alle drei haben ihr Lebenswerk auf eine Kunst des

Hans von Marées, Ruderer. Fresko in der Zoologischen Station zu Neapel

großen Stils, des bedeutungsvollen Ausdrucks, der Lebendigmachung höherer Schönheitswelten gegründet, die von unserer Gegenwart durch endlose Fernen getrennt sind. Alle drei haben Beziehungen zur Kunst der Vergangenheit unterhalten und dennoch die Offenbarung ihres innersten Empfindens mit den Mitteln eines Farbenausdrucks angestrebt, die nur der neuen Zeit zu Gebote standen, obwohl sie wiederum in klarer Übereinstimmung vom Pleinairismus nicht viel wissen wollten. Dem Feldgeschrei der Impressionisten, die Menschen und Dinge in Licht und Luft gebadet auf die Leinwand zaubern wollten, setzten sie die andersartige Parole großer Raumvorstellungen entgegen. Denn sie waren erfüllt von einer unbestimmten Sehnsucht nach gewaltigen, auch dem Umfange nach gewaltigen Werken, die feierlich und großartig wirken sollten, nicht nur auf den einzelnen, der vor dem Staffeleibild steht, sondern auf die Massen, die zu festlicher Erhebung in öffentlichen Räumen sich versammeln. Es ist die Tragödie der Trias gewesen, daß sie nur in Ausnahmefällen dieser letzten Wünsche Erfüllung erlebten. Niemals hat sich die Engigkeit der deutschen Verhältnisse im 19. Jahrhundert trauriger erwiesen als in der Gleichgültigkeit, mit der man diesen Meistern gegenüberstand. Eigentlich hat nur einer von ihnen ein einziges Mal seinen liebsten Träumen Gestalt geben dürfen: Hans von Marées in den Fresken der Zoologischen Station in Neapel. Im übrigen blieben sie fast ausschließlich auf die Ölmalerei und das Staffeleibild beschränkt, das nicht imstande war, alles zu fassen, was sie fühlten und aussprechen wollten. Wie sehr auf die Drei die Beengung in der Heimat drückte, erkennt man aus der Energie, mit der sie sich außerhalb Deutschlands ihren Lebens- und Wirkungskreis begründeten. Nicht nur die königliche Natur Italiens war es, die sie über die Alpen führte und in Venedig, in Florenz und



H. v. Marées, Die Lebensalter. Berlin, Nat.-Gal.

Rom seßhaft machte, sondern nicht minder das Verlangen, aus der Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse herauszukommen, den Geist und die Luft eines künstlerisch freien Landes zu atmen. In Italien erst fanden sie die Bedingungen, ihre im tiefsten Grunde deutschen Kunstwünsche lebendig werden zu lassen. Böcklins Malerei ist gewiß undenkbar ohne den Hintergrund der südlichen Landschaft, der antiken Sagenwelt, der italienischen Lebensfreude; dennoch spüren wir in seinen Schöpfungen germanische Schwere und Heiterkeit, germanisches Träumen und Sinnieren. Es ist die gleiche Verbindung von deutschem Wesen und Sehnsucht nach Italien, die zu Beginn des Jahrhunderts in den Vertretern der heroischen Landschaft gelebt hatte. Koch und Preller haben Böcklin ebenso vorgearbeitet wie etwa Rohde, Runge, Friedrich und Menzel dem Impressionismus. Und zwischen jenen Heroikern und den jüngeren Meistern steht als Vermittler Heinrich Franz-Dreber (1822—1875), der schon die zeichnerische Art Prellers der vertieften Formanschauung Böcklins näherte. Der große Schweizer aber machte sich nun neue Wege frei. Namentlich in der ersten Zeit, während seines römischen Aufenthalts, verfügte Böcklin über eine Wärme und Kraft des malerischen Ausdrucks, die aus seinen Phantasien über italienische Gärten und Wälder, wo schon Nymphen und Zentauren ihr geheimnisvolles Spiel trieben, Bilder von wunderbarer Geschlossenheit machten. Er hat in der späteren Zeit dies kultivierte Farbengefühl nicht so sorgsam gepflegt und organisch entwickelt, wie man es wohl erwartete, hat durch eine stärkere Betonung der lokalen Farbflächen, hinter denen der Gesamtton zurücktritt, oft seinen Gemälden etwas Buntes, ja Hartes und sogar Glasiges gegeben und damit den kritischen Betrachtern aus dem Impressionistenlager viele Angriffsflächen geboten. Vielleicht hing dies auch damit zusammen, daß ihm die Möglichkeit fehlte, sich in großen, monumentalen Formaten auszusprechen, daß er gezwungen war, sich im Raume immer verhältnismäßig zu beschränken, so daß seine Farbenphantasie den Rahmen seiner Gemälde oft geradezu sprengte. Doch wenn man sich auch diesen eigentümlichen Mängeln Böcklins nicht verschließt, die in seinen späteren Jahren immer deutlicher hervortreten — es bleibt die hinreißende,

Anselm Feuerbach, Selbstbildnis
Aufnahme Franz Hanfstaengl, München

überzeugende Wucht seiner Erfindung und die geniale Sicherheit, mit der er uns von der Existenz seiner heroischen Fabelwelt überzeugt. Es bleibt die sinnliche Glut seines Kolorits und die Größe seiner machtvollen Raumvorstellungen, die Auge und Seele in ihren Bann ziehen und emporführen. Böcklin hat das versunkene Traumreich, mit dem die Antike die Natur belebte, mit dem sie fruchtbare Gefilde und Steinwüsten, Waldesdunkel und blühende Wiesen, die Felsen der Küste und die Wogen des Meeres durch schöne und groteske, holde und erschreckende Halbgötter und Halbtiere personifizierte, aus neuem Geiste wiedererweckt durch die zeugende Kraft eines schöpferischen Naturgefühls, das diese elementaren Wesen gleichsam als die individualisierte Stimmung und Seele des Naturausschnitts vor unserem erstaunten Auge aufsteigen läßt. Die Landschaft, die Böcklin durchstreift, erhält ihren „Inhalt" nicht aus literarischen Gedankenassoziationen, sondern aus der Erregung seines eigenen Erlebens. Daher die bezwingende Kraft, mit der seine Bilder von der Insel der Toten im fernen blauen Meere, vom Jubel des Frühlings und von den Zaubern des Herbstes, von den Mysterien heiliger Haine und von der romantischen Wildheit rauher Gebirgsstriche, von dem Toben und Brausen und Donnern der Meeresflut, von der idyllischen Lieblichkeit der toskanischen Ebene und von den Wundern und Schrecken der römischen Campagna, nicht minder von der Tragödie von Golgatha unsere Vorstellungen beeinflußt haben. Nicht Moreaus raffinierte Sentimentalität, sondern eine volksmäßig gesunde Poeterei spricht hier, die ein einfacher, großer Mensch von mächtigem körperlichen und geistigen Gefüge getrieben hat. Wir wissen aus Böcklins Verkehr mit seinen Schülern, dessen Zeugnisse uns von manchen Seiten aufbewahrt wurden, wie er das Problem jedes Bildes vor allem vom Standpunkt der Komposition aus zu lösen suchte, und wir verstehen dadurch, daß in den späteren Jahren die Farbe oft als ein später eingefügtes Element auftritt (wodurch die Schwarz-Weiß-Reproduktionen mitunter einheitlicher wirken als die Originale selbst), aber wir bewundern doch immer aufs neue seine schöpferisch wirkende Kraft, die

Anselm Feuerbach, Dante in Ravenna. F. Bruckmann A.-G., München

überzeugende Genialität seiner frei bildenden Gestaltungen, die Hoheit seiner formalen Anschauung.

Neben Böcklin, der trotz den Beschränkungen, in denen er lebte, seinen Plänen einen runden und vollen Ausdruck zu sichern wußte, steht Hans von Marées als ein großartiger Typus des wollenden, ringenden, nie zur letzten Erfüllung und Abrundung gelangenden Künstlers. Eiserne Energie und eine nimmer rastende Sehnsucht, deren Kundgebungen im Tiefsten erregen und erschüttern, suchten in diesem Manne nach den Mitteln, einer erträumten Welt der reinen Schönheit und Klarheit Gestalt zu geben. Marées, der als ein Pferde- und Schlachtenmaler begonnen hatte, strebte aus diesen Niederungen zu einer monumentalen Malerei, die ähnlich wie die Puvis' de Chavannes nichts suchte als die in sich ruhende, beglückende Existenz eines schönen Geschlechts aus heroischer Urzeit. Die Linienharmonien jugendlich schlanker und reifer Körper miteinander zu festlichen Klängen zu verbinden, die schillernden, hellen Töne des Fleisches vom unbestimmten Hintergrunde dunkler Haine, schwerer Wolken und märchenhafter Architekturen abzuheben, ward in seiner letzten Epoche das große Ziel. Die Hesperiden, die ihre goldenen Äpfel in den Händen halten, Männer und Jünglinge, die nackt in lauer Landschaft lagern, unterm Orangenbaum feurig glühende Früchte pflücken, muntere Rosse tummeln und ein „von jedem Zweck genesenes" arkadisches Dasein fristen, wurden die Themata. Marées hat in unablässigem Kampfe gerungen, diese Aufgaben als Maler mit der Farbe zu lösen, ohne daß er ganz zu der Freiheit und Klarheit der Malerei gelangte, die Puvis und Böcklin auf so verschiedenen

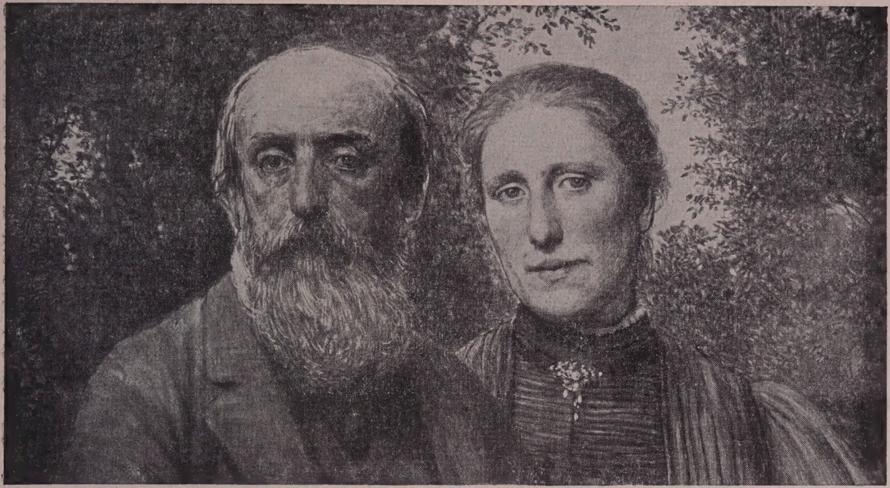
Hans Thoma, Offenes Tal. Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut
Aufnahme F. Bruckmann A.-G., München

Wegen erreichten. Doch seine Art, Untermalung auf Untermalung zu setzen und Farbenschichten aufeinander zu mauern, die er von Rembrandt sich angeeignet hatte, hat ihn besonders beim Bildnis oft zu meisterlichen Ergebnissen geleitet und auch seinen großen Kompositionen einen geheimnisvollen Zauber verliehen. Nur ein einziges Mal konnte Marées die hochfliegenden Gedanken seiner raumschmückenden, raumgestaltenden Kunst ganz nach seinem Sinne in die Tat umsetzen: in jenen überwältigenden Fresken zu Neapel, die ein freies Dasein in der Weite südlicher Landschaft als wunderbares Panorama beschwören. Alles andere blieb ein staunenswertes Fragment. Doch in diesen Malereien, die aus Grundbegriffen des kompositionellen Schaffens Bildungen von harmonischer Schönheit entwickeln wollten und damit bereits Gedanken der nachfolgenden Generationen vorwegnahmen, lebt ein so starker Glaube, ein so tiefes Gefühl für die Verschmelzung sinnlicher und geistiger Elemente in künstlerischen Gleichnissen, daß die Erscheinung Hans von Marées' uns ein unvergängliches Abbild von den tiefsten und gierigsten Wünschen der deutschen Kunst des letzten Jahrhunderts hinterlassen hat.

Auch Anselm Feuerbachs Werk blieb ein großes Fragment. Nicht in dem Sinne wie bei Marées: daß er mit dem Handwerk der Farbe vergebliche Schlachten ausfocht. Aber wir fühlen aus allen Gemälden Feuerbachs, was aus seinem literarischen Vermächtnis, seinen Briefen und aphoristischen Notizen, bestätigt wird: daß immer eine schmerzliche Lücke offen bleibt

Hans Thoma, Heilige Nacht
Aufnahme Fr. Hanfstaengl, München

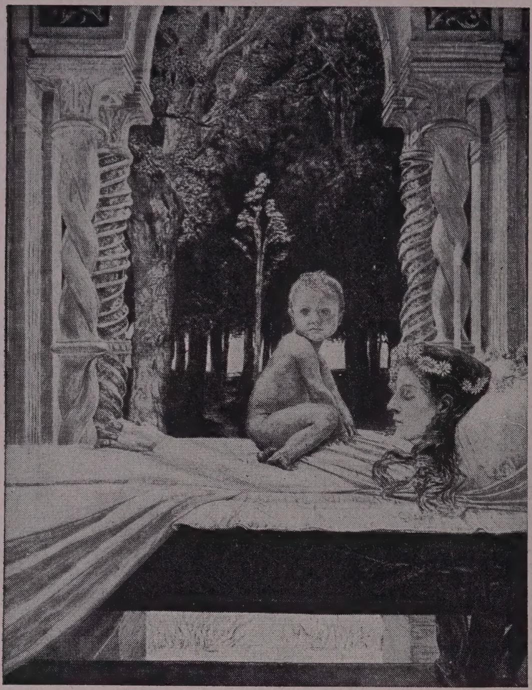
zwischen dem Gewollten und dem Erreichten. Auch hier ist das Werk nicht, wie bei Böcklin, zu selbständiger Geltung gelangt, es ist nicht zu denken ohne den Reiz und den Reichtum der Persönlichkeit, die hinter ihm auftaucht. Feuerbach hatte, zuerst in Düsseldorf, wo er die akademischen Rezepte überwand und doch nutzte und von den alten Niederländern viel Brauchbares übernahm, sodann in Paris, wo er die vorzügliche Schule Coutures durchmachte, sich ein ausgezeichnetes technisches Rüstzeug geschaffen. Aber auch er fand erst in Italien seine eigentliche Heimat. Nicht die heroisch-mythologische Welt Böcklins war sein Gebiet, nicht der arkadisch-paradiesische Bezirk von Marées, sondern stärker als die Genossen wurzelte er in modernem Empfinden. Von diesem Punkte aus betrachtete er die farbige Heiterkeit und Lebenslust der alten Venezianer, die Geisteshoheit und Lebenskühnheit der Renaissance, die unbekümmerte Natürlichkeit der Antike. Er malte Medea und Iphigenie, malte Szenen aus dem Leben Dantes, das Gastmahl Platons, wo Alcibiades als Künder sinnlichen Lebens in die weisen Gespräche im Hause des Agathon stürmt, malte den Titanensturz und festliche dekorative Kompositionen, die von fern an Tintoretto denken lassen. Aber über all diesen Szenen und Gestalten breitet sich der Zauber einer modernen Melancholie; verhaltener Seufzer klingt aus Feuerbachs Bildern, ein grauer, bleiern drückender, nordischer Himmel lagert über den Gruppen aus Altertum und Renaissance, der alles mit seiner versonnenen Farbe einhüllt. Die Unnaivität, die Reflexion unserer Zeit tritt auf; durch sie erst ist die Vergangenheit hindurchgegangen. Und so bleibt stets ein Rest übrig. Die Rechnung zwischen dem Thema und dem Individuum des Künstlers, der sich darum bemüht, geht nicht auf. Eine Frage blickt uns an, und leise fühlen wir aus der gemalten Schwermut dieser Werke das Schicksal aufsteigen, das den Künstler nach endlosem Ringen und nach der großen Enttäuschung eines Aufenthaltes in Wien, wohin er in seinen letzten Jahren einen Ruf angenommen hatte, ohne sich gegen die Übermacht Makarts halten zu können,



Wilhelm Steinhausen, Der Künstler und seine Frau

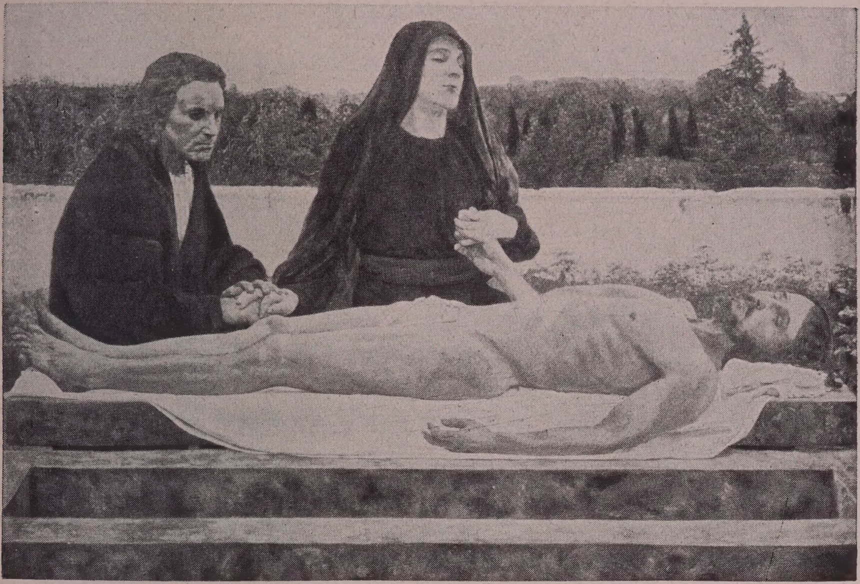
in Verzweiflung und frühen Tod jagte. Doch gerade darin liegt das Bezwingende von Feuerbachs Schöpfungen. Nicht das Dargestellte erscheint uns als ihre Hauptsache, sondern die Erkenntnis der Schmerzen und Kämpfe, die der Meister durchlebte, und die eigentümliche Art, wie diese Sehnsucht und dies Gefühl des Versagens sich gerade in den malerischen Werten wundersam äußert. Es liegt im Wesen Feuerbachs, daß seine Phantasien nicht wie die Böcklins mit Weltvorstellungen von weiten Räumen erfüllt waren, daß er nicht wie Marées vor der Harmonie der schönen Linie das Knie beugt, sondern daß er gerade durch Ton und Farbe, durch koloristische Einheiten, die dem Detail seine letzte Bestimmtheit nehmen, wirken wollte. Dadurch gewinnen seine Bilder in der Anordnung etwas Reliefartiges; sie sind zugleich mehr als die der beiden andern erfüllt von der Freude an dem geheimnisvollen Fluidum der Luft. Dennoch bleibt auch Feuerbach weit entfernt von den Lehren der Impressionisten. Auch er arbeitete von seinem Platze aus mit an der großen Erneuerung einer monumentalen, festlichen, die Seele emporhebenden und erfüllenden Kunst.

Was diese drei Meister der deutschen Kunst an Anregungen gegeben hatten, sollte nicht wieder aus ihr verschwinden. Auch der starke Strom der modernen Luft- und Lichtmalerei konnte sie niemals hinwegspülen; denn es sprach sich in ihnen mit unmittelbarer Kraft eine nationale Tendenz aus, die mit natürlichem Recht ihren Platz verlangte. Italien blieb dabei auch fernerhin das Zufluchtsland dieser deutschen Neuromantik, das durch seine Natur wie durch seine historischen Beziehungen zum Idealschauplatz phantastischer Träume geschaffen war und zugleich doch die Möglichkeit bot, diese Erfindungen auf realem Boden anzusiedeln. Auch für den Deutschesten der Deutschen, für H a n s T h o m a (1839—1924), ward eine italienische Studienfahrt



Max Klinger, Radierung a. d. Zyklus „Vom Tode"
Verlag Amsler u. Ruthardt, Berlin

der Ansporn zu einer Übersiedlung aus der realistischen, noch an Courbet anknüpfenden ersten Periode in eine Märchen- und Fabulierkunst höchst persönlichen Gepräges. Wir sahen, wie Thoma in seinen Anfängen dem Leiblkreise nahe stand und mit solider Wirklichkeitsbeobachtung einen gesunden, kräftigen Farbenvortrag verband. Doch in seinen Karlsruher Studienjahren war er ein Schüler Joh. Wilh. Schirmers (1807—1863) gewesen, der auch Böcklins Lehrer war. Schirmer war noch ein letzter Vertreter der heroisch stilisierenden Landschaft, die Thoma nun mit seinem ausgeprägten oberdeutschen Heimatsgefühl und seiner treuen Naturliebe vermischte. Aus diesen Elementen erwuchs seine Malerei, welche die Art der altdeutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, die Innigkeit und Wärme Dürers und Lukas Cranachs mit modernen Mitteln zu erneuern suchte, aus tief erfaßten Wirklichkeitsausschnitten durch eigenwilligen Vortrag Landschaften, Gestalten und Gruppen von gesteigerter, symbolischer Bedeutung schuf, Böcklinsche Naturpoesien und Maréessche Träume von römischem auf deutschen Boden verpflanzte und alle diese Motive mit einer volkstümlichen Lyrik durchtränkte. Im Rahmen der Schwarzwälder und oberrheinischen Gebirgslandschaft, wo weite Ebenen sich dehnen, von fernen Höhenzügen umsäumt, tauchen Landleute auf, die den Acker bestellen oder nach getaner Arbeit feiertäglich ruhen, Kinder, die am Abend einen Reigen tanzen, Mütter, die ihre schlafenden Kleinen mit wehmütiger Innigkeit im Schoße wiegen, Großmütter, die den Enkeln Märchen erzählen, stille, einfache Menschen, die sich aus dem engen Kreise in die Weite sehnen, die sich hinter den Zäunen und Mauern ihrer Höfe und Gärten ausbreitet. Und plötzlich wandeln sich diese Menschen des Alltags, fast ohne das Typische ihrer Erscheinung zu verlieren, zu erdichteten Gestalten, zu Figuren aus dem Neuen Testament, das Thoma mit der köstlichen Innigkeit eines frommen Bauern deutet, zu Naturgöttern, die freilich an Stelle der Böcklinschen Heroenart ein



Max Klinger, Pietà. Dresden, Gemäldegalerie. Aufnahme E. A. Seemann, Leipzig

deutsch-bürgerliches Märchentum setzen, zu heiligen und allegorischen Idealgestalten, wie sie in der Phantasie eines Landmanns leben mögen. Es klingt durch alle diese Bilder wie der Ton eines deutschen Volksliedes mit seiner süßen Schwermut und seiner merkwürdigen Mischung aus fernen Wünschen und enger Gebundenheit. Auch in der Technik suchte Thoma diese eigentümlichen Kontraste auszudrücken. Es ist ein weises Zurückhalten in seiner Farbe wie in seiner Zeichnung, die mit Absicht der Routine aus dem Wege gehen und mit sparsamen Mitteln arbeiten, um die schlichte Naivität der Erfindung nicht zu gefährden.

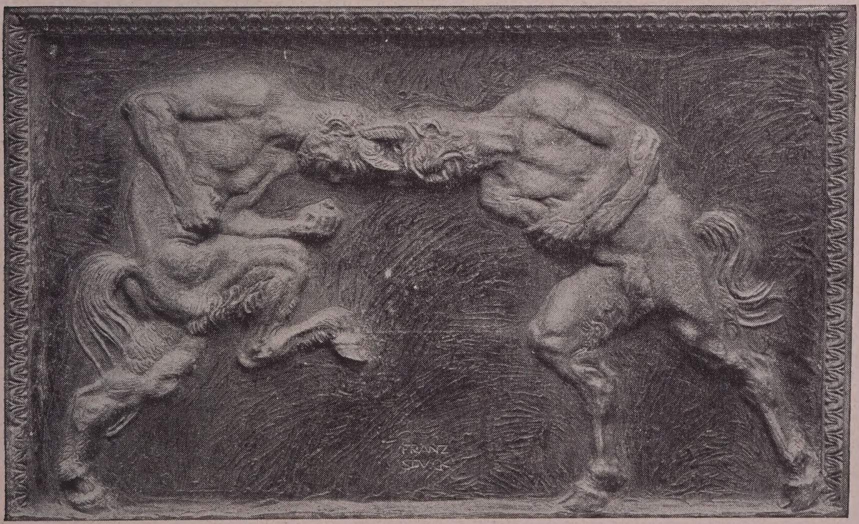
Auf Thomas Spuren suchte eine ganze Reihe anderer Künstler den Weg vom Naturstudium zur malerischen Poesie zu finden. So vor allem Wilhelm Steinhausen (1846—1924), der, wie Thoma selbst, in den malerischen Traditionen der Frankfurter Schule wurzelt und zugleich die Überlieferung des Nazarenertums lebendig erhielt, die durch Philipp Veit in der Mainstadt ansässig geworden war und auch bei dem älteren Meister schon gewirkt hatte. Namentlich Thomas religiösen Kompositionen schuf Steinhausen in Gemälden und Lithographien fast gleichberechtigte Seitenstücke. Karl Haider (1846 bis 1912) dagegen hielt sich an Thomas weiter ausgreifende, auch den Weg über die Alpen nicht scheuende Phantasien, indem er italienische und antike Gestalten und Personifikationen in die Innigkeit seiner deutschen Märchenlandschaften versetzte. Der stolze Rhythmus aber und die beflügelte Phantasie von Böcklins Kunst lebte wieder auf im Werke Max Klingers (1857—1920), der nun alle Gedanken der Kunst seines Zeitalters in sich vereinigte. Klinger hatte in Karlsruhe und in Berlin durch Gussow einen scharfen Realismus in

Ludwig von Hofmann, Leda und der Schwan. Aufnahme Zander u. Labisch, Berlin

sich aufgenommen. Er hatte Menzel kennengelernt, und der malerische und zeichnerische Geistreichtum des Altmeisters hatte stark auf ihn gewirkt. Die Reformen des Impressionismus nahm er gierig auf, um seine Palette aufzuhellen und seine Lichtanschauungen zu erneuern. Und in Italien und Griechenland, wohin ihn die rastlose Sehnsucht nach großem Ausdruck und dekorativ-monumentaler Sprache trieb, näherte er sich aus eigenem Geiste den Lehren der großen Trias. Wie Klinger alle diese modernen Elemente in sich sammelte, so versuchte sich die erstaunliche Vielseitigkeit seines Talents in allen Techniken. Als Radierer begann er, und seine grüblerische Phantasie fühlte sich zu der Beweglichkeit und anregenden Kraft des abstrakten Schwarz-Weiß immer besonders hingezogen. In der großartigen Folge seiner Zyklen, die mit geistreichem Humor die antiken Märchen des Ovid, in den Blättern „Vom Tode" Holbeinsche Gedanken im modernen Sinne erneuern, alle Probleme und Fragen des Lebens in tiefsinnigen Kompositionen durchforschen, hat Klinger unvergleichliche Dokumente der inneren Kämpfe unserer Zeit geschaffen. In Malerei wie in der Plastik hat er, so sehr er auch hier, als ein Werkstattkünstler nach früherer Art, die Gesetze der Technik durchgrübelte und erweiterte, die Widerstände der Materie niemals völlig besiegt. Dennoch gelangen ihm, namentlich

in seiner Frühzeit, da er Böcklins festliche Naturfeier mit der reicheren Malerei der Impressionisten verband, aber auch später, da er auf Besnards koloristischen Spuren die Geheimnisse der „Heure bleue" ergründete und seine altdeutsch-dürerische Pietà schuf, meisterliche Gemälde, die in ihrer Vereinigung geistiger und künstlerischer Qualitäten ihresgleichen suchen, Offenbarungen einer gewaltigen Persönlichkeit, in der die Ergebnisse leidenschaftlicher Gefühlsreflexion und unaufhörlicher Denkerarbeit mit stürmischer Energie zu bildhaft greifbarem Ausdruck drängen. Ebenso hat Klinger in seinen plastischen Werken, von den Köpfen der Salome und der Kassandra und seinen rhythmisch belebten weiblichen Aktfiguren an bis zu den Monumenten für Beethoven und Brahms, obwohl auch hier der Reichtum des gedanklichen Gehalts sich oft gegen die künstlerische Bewältigung sträubte, Schöpfungen von großartiger Wirkung gegeben, die den Visionen einer aus geistigen und sinnlichen Elementen eigentümlich gemischten Einbildungskraft mit majestätischem Formgefühl Gestalt verleihen.

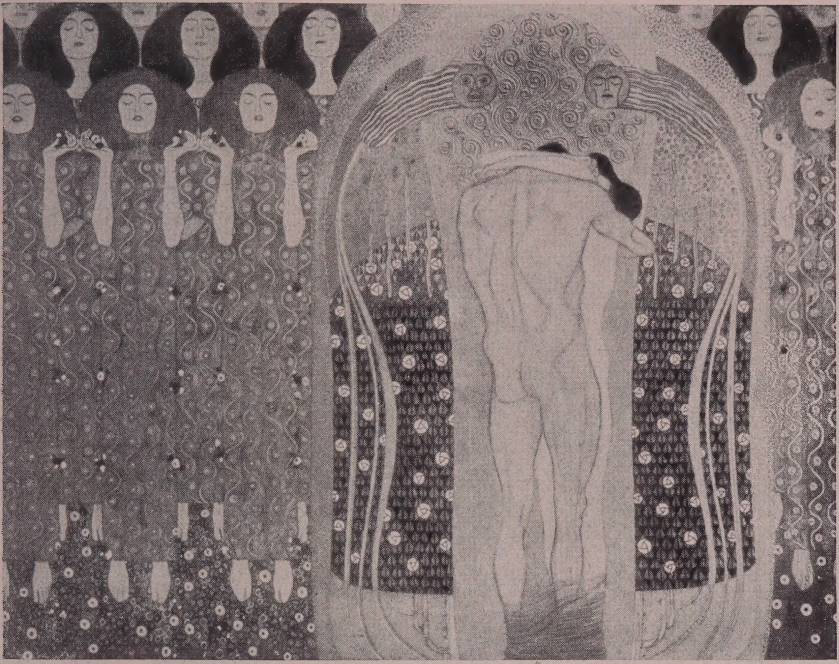
Italien ward auch für Ludwig von Hofmann (geb. 1861) das Land der Erlösung, wo er den Mut zum jubelnden Rausch der Farbenlust für seine von schönen nackten Frauen und Jünglingen bevölkerte paradiesische Landschaft fand. Und altes Römerblut fließt in den Adern des bayerischen Bauernsohnes Franz von Stuck (1863—1928), der wie Klinger von der Zeichnung ausging und von ihr zu Böcklins Fabelwelt abschwenkte, den aber der lateinische Zug der straffen und klaren Ordnung, die Freude an strengen Linien dann zu andersartigen Lösungen führte. Der Wiener Gustav Klimt (1862—1918) schuf sich eine eigene malerische Phantasiewelt. Eine dekorative Tendenz, die aus den Wirklichkeitseindrücken der Impressionisten zu festlichem Schmucke des Lebens aufzusteigen suchte, trieb hier zu farbig schimmernden symbolischen Kompositionen.



Franz von Stuck, Kämpfende Faune, Relief. Aufnahme Zander u. Labisch, Berlin

Die Malerei hatte im 19. Jahrhundert in der Kunst die unbestrittene Führung inne. So ist es kein Wunder, daß ihr Schicksal auch die Entwicklung der anderen Künste beeinflußte. In der Plastik haben wir die gleiche Entwicklungsfolge: aus der historischen Schule, die sich an die Vorbilder der Vergangenheit hielt, bildet sich zunächst der Wille zu unbefangener, energisch zufassender Naturbeobachtung. Es folgt eine Periode des realistischen Subjektivismus, der der impressionistischen Bewegung in der Malerei entspricht. Parallel damit geht, ganz wie in der Schwesterkunst, eine neuhellenistische, dekorative und monumentale Lehre. Frankreich ist auch hier vorangegangen. Aus dem Klassizismus wurde dort die Plastik durch die Energie François Rudes (1784—1855) herausgeführt, der als ein glänzender Lehrer die Generation der Nachdrängenden beeinflußte. Rude führte den Realismus Houdons weiter fort, indem er das strenge Naturstudium des älteren Meisters mit der lebhafteren Empfindung des 19. Jahrhunderts verband. Neben ihm war der unvergleichliche Tierbildner Antoine Louis Barye (1795—1875) tätig. Ein Schüler von Rude war dann Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875), dessen Hauptwerk: die lebensprühende Gruppe des Tanzes an Garniers neuem Pariser Opernhause, die sinnliche Kraft seiner Kunst am glorreichsten verkörpert. Ebenso Schüler Rudes und zugleich Erben Baryes waren die Tierplastiker Auguste Caïn (1822—1894) und Emanuel Frémiet (1824—1910). Carpeaux wiederum steht Henri Chapu (1833—1891) nahe, dessen Ruhm vor allem an die knieende Gestalt der Jeanne d'Arc anknüpft, die er nicht als Heldin, sondern als die schlichte Bauerntochter von Domremy darstellte. Es sind vielfach noch barocke Klänge, die hier mit hineinspielen, doch sie entspringen nicht einer schulmäßigen Nachahmung, sondern dem Trieb zu natürlicher Bewegtheit, die man nach der Zurückhaltung des Klassizismus bei den Meistern des 17. Jahrhunderts wieder zu erlernen suchte. Das Resultat war ein engerer Anschluß an die Wirklichkeit, den man bald in ganz Europa suchte, der aber neben dem Fortschritt zugleich auch die Gefahr eines selbstgenügsamen, zuletzt in roher Naturkopie mündenden Realismus mit sich brachte. Namentlich in Italien hat der „Verismo", wie man ihn dort nannte, schlimme Verwilderung heraufbeschworen, deren fürchterliche Zeugen man unter den Grabdenkmälern der Friedhöfe von Genua und Mailand finden kann. Die Geistlosigkeiten dieses modernen Realismus wurden abermals in Frankreich reguliert, indem die Schüler Carpeaux', an ihrer Spitze Jules Dalou (1838—1902) und Alexandre Falguière (1831—1900), das Wirklichkeitsstudium durch individuelle künstlerische Auffassung emporhoben.

Eine gerade Linie führt dann von hier zu dem großen Erneuerer der französischen Plastik, zu Auguste Rodin (1840—1917). Was dieser Meister schuf, darf man ohne weiteres als ein Seitenstück zu der Tat Manets bezeichnen. Wie die Maler der Impressionistenschule ging auch Rodin von einer machtvollen Vertiefung der Naturbetrachtung aus. Er erkannte bei diesen



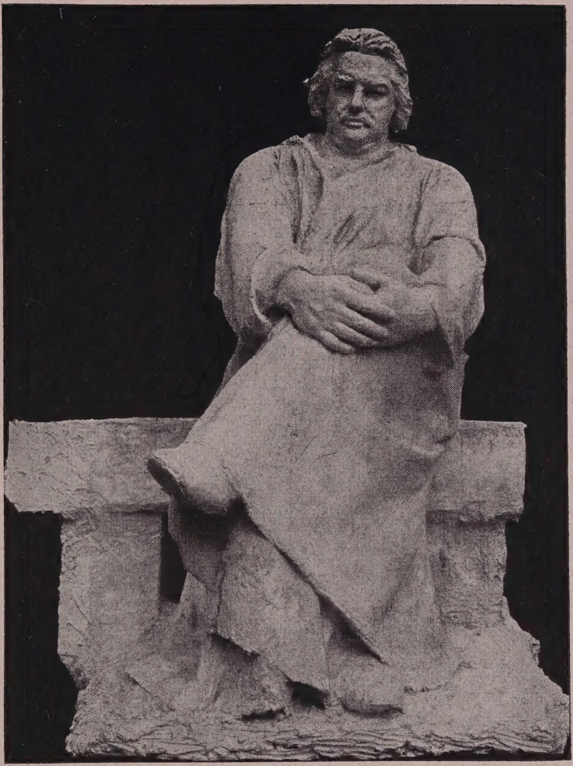
Gustav Klimt, Beethovenfries. Ausschnitt
Nach „Das Werk von Gustav Klimt", Wien (Heller) 1918

Studien Formelemente und Bewegungsreflexe, welche die Plastik früherer Zeiten überhaupt nicht beachtet hatte, und er zeigte, wie man das alte Schema der Körpermodellierung durch vordem unbekannte neue Möglichkeiten bereichern, die ganze Bewegtheit des inneren Lebens im Nachbilden von Haut und Sehnen und Muskeln und Gelenken wiederklingen lassen, wie man sogar mit dem festen Material der Skulptur gleichsam den Einfluß des Luftfluidums auf die Oberfläche der Körpererscheinungen kenntlich machen konnte. Und er legte in jedem Werk seiner Hand nicht nur ein Abbild des Gesehenen vor, sondern zugleich ein packendes Dokument eigenen Erlebens. Ein Künstler, der selbst mit starker Seele die Leiden und Schmerzen des modernen Menschen, die schwankende Bedingtheit seiner Existenz in einem Zeitalter der Übergänge und der Probleme fühlte, goß diese Empfindungen in das harte Material von Bronze und Marmor. Wie die impressionistischen Maler, war Rodin von der Scheu beherrscht, bei jedem einzelnen Werk zur letzten, klaren, abrundenden Bestimmtheit vorzurücken. Sein Ziel war wie dort, den persönlichen Eindruck in seiner ganzen Lebendigkeit festzuhalten, lieber auf ein endgültiges Glätten und Verarbeiten der Teile zu verzichten, wenn dadurch die unaufhörliche Bewegung, die sich in der Natur findet, gefährdet werden konnte. Namentlich der Marmor gab ihm die Möglichkeit, gleichsam die Genesis seiner Arbeit aufzuzeigen, indem er die Figuren aus dem rohen Block, mit dem noch einige ihrer Glieder

Jean Baptiste Carpeaux, Der Tanz. Von der Fassade der Großen Oper in Paris
Aufnahme Neue Photographische Gesellschaft, Steglitz

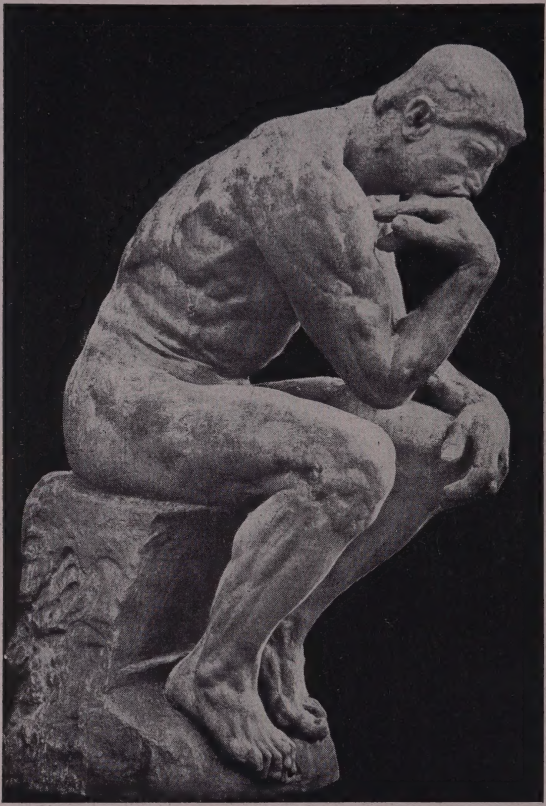
verbunden waren, herauswachsen ließ. Wir erleben es noch einmal mit, wie die Vision des Werkes in der Phantasie des Künstlers entstand, und wie er ihr greifbare Gestalt lieh; wie er mit der Aufgabe kämpfte und sich bewußt blieb, daß ein letztes Erfüllen dem Menschen doch versagt ist. Bei den Bronzewerken Rodins gebot das Material ein anderes Vorgehen. Hier liegt nicht die unmittelbare Beseelung der Materie vor, wie beim Marmorblock, aus dem menschliche Gestalten gezaubert werden, sondern die Kunsthandwerksarbeit des Gusses überträgt nur das Modell in feste Stoffe. Aber auch den Tonmodellen, die er hierzu schuf, lieh er noch jene deutlichen Spuren seiner persönlichen Arbeit, daß wir selbst aus dem Guß noch den Druck seiner bildenden Hände erkennen können. Mit unübertroffener Lebendigkeit blicken uns diese Werke an, seine Büsten, wie die seiner Vorgänger Dalou und Falguière, sein schreitender Johannes im Luxembourg, die Gestalt des Menschen aus dem ehernen Zeitalter, die des „Denkers", in der geistige Anspannung und Konzentration sich körperlich ausdrücken will, die Gruppe der Bürger von Calais, die zum Todesgang aus der Stadt sich anschicken, und deren ungeheure Erregung Rodin durch eine völlig freie, aller Renaissancegesetze spottende, eher gotischen Vorbildern folgende Kompositionsweise kenntlich machte, endlich die ringenden, schwebenden, in unsagbaren Schmerzensqualen sich windenden Figuren und Gruppen des Danteschen Höllentores, das er für das Museum der dekorativen Künste zu Paris entwarf, und die visionäre Gestalt des Balzac-Denkmals. Wie eine rätselhafte Erscheinung ist Rodin in der französischen Kunst emporgetaucht, ein Genie, das wohl vorbereitet, aber durch die Tätigkeit der voraufgegangenen Generation dennoch nicht erklärt werden kann. Seine

überragende Künstlerschaft hat die Bildnerei ganz Europas von Grund aus umgestaltet und neu befruchtet. Er hat keine eigentliche Schule um sich versammelt, weil es unmöglich war, die Prinzipien seiner Kunst unmittelbar zu übertragen. Doch sein Einfluß zeigte sich bald überall.



Alexandre Falguière, Balzac-Denkmal
Aufnahme J. Kuhn, Paris

Die impressionistische Plastik, wie man sie wohl genannt hat, fand jedoch nicht in Rodin allein ihre Vertretung. Die Zeit drängte zu diesen Ausdrucksformen. Von Italien her kam Medardo Rosso (gest. 1929) nach Paris, der mit dem Fanatismus des Doktrinärs die Art von Manet und Monet bewußt auf bildhauerische Werke übertragen wollte. Es steht fest, daß er mit seinen Versuchen Rodin bedeutungsvoll angeregt hat; doch Rosso selbst verlor sich durch seinen Dogmatismus in völlig zerfließende Formen und Linien und blieb in seinen eigenen Experimenten stecken. Im engsten Zusammenhang mit diesen beiden steht der russische Fürst Paul Troubetzkoi (geb. 1866), der in Italien und Paris eben durch Rosso und Rodin die entscheidende Anregung erfuhr, um nun seine Büsten und Statuetten, seine Figuren aus dem russischen Volksleben und seine Tiergruppen in einer stürmischen, temperamentvollen Bronzetechnik vorzutragen, die mit breit aneinander gesetzten, nicht ineinander vertriebenen Formen das Leben selbst zu bannen scheinen. Und Rodin wiederum gab dem bedeutendsten Meister der modernen belgischen Schule: Constantin Meunier (1831—1905) den Mut, seine Gestalten aus der modernen Arbeiterwelt, seine Bergleute und Minenarbeiter, seine Hammermeister und Puddler, seine Glasbläser und Schiffer, mit einer großzügigen Technik zu modellieren. Meunier, der zuerst als akademischer Bildhauer begonnen hatte, war dann zur Malerei übergesiedelt und hatte im Borinage, dem wallonischen Industriegebiet, „dem schwarzen Lande", wie er es taufte, die Welt der



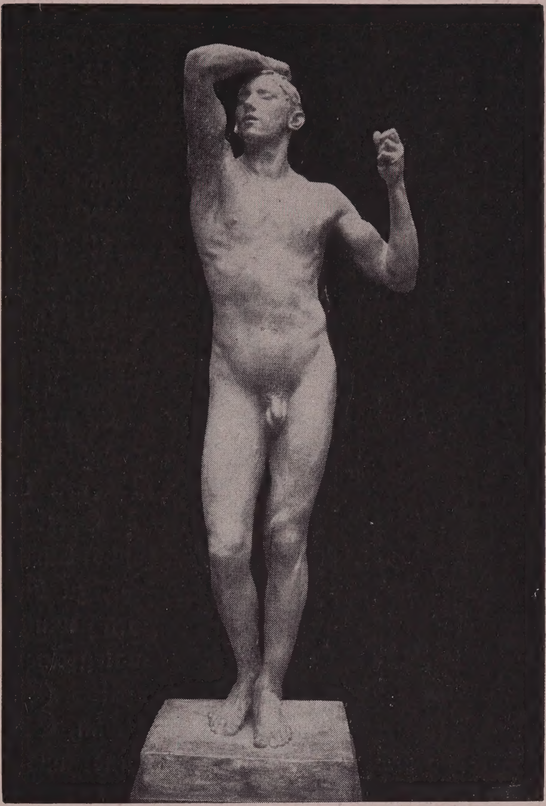
Auguste Rodin, Der Denker
Kolossalstatue vor dem Pantheon in Paris

modernen Arbeit entdeckt. Von seinen bildhauerischen Anfängen her hatte er einen Sinn für große Linien und Konturen in die Öl- und Pastellbilder mit hinübergenommen, die er dort schuf, und Millet zeigte ihm, wie man Menschen der Alltagswelt der Wahrheit gemäß nachbilden und doch zugleich zu typischen Repräsentanten ihres ganzen Standes erheben kann. Der Geist Millets blieb auch in Meunier lebendig, als er, nun ein Fünfziger, wieder zur Plastik zurückkehrte und jene Figuren der Arbeiter modellierte, in denen nicht wie bei Rodin ein neues Prinzip der ganzen Körperanschauung lebendig ward, die vielmehr im Gerüst ihrer Komposition deutlich abhängig sind von der Überlieferung, ja sogar von der Antike, in deren Oberflächenbehandlung er aber den neuen Lehren des französischen Meisters selbständig folgte. So kam der eigene, völlig persönliche Stil dieser Figuren zustande, die ein neues, modernes Empfinden mit monumentaler Größe und Ruhe verbinden und selbst in der Statuettenform ins Monumentale wachsen. In dem großen „Denkmal der Arbeit", einer gewaltigen Komposition, die mehrere Reliefs und überlebensgroße Einzelfiguren zu einem unvergleichlichen Dokument seiner Epoche vereinigte, hat Meunier zugleich ein Werk hinterlassen, das die Summe seiner Lebensarbeit enthält.

Um Meunier aber gruppieren sich die anderen hervorragenden Meister der neueren belgischen Plastik, die wie die Bildhauerkunst keines anderen Volkes, Frankreich nicht ausgenommen, Formgefühl und Können der Zeit durch die Werke einer ganzen Gruppe von Künstlern offenbarte. Der freie Vortrag, den Rodin eingeführt hatte, die beseelte Lebendigkeit der Körperbehandlung, die sich im Lande des Rubens mit der derben altflandrischen Fleischfreude vermischte, die Kraft des geistigen Ausdrucks in Gesichtern und

Gestalten, zu der man vorgedrungen war, alles das präsentiert sich in dieser Brüsseler Schule, in dem Porträtisten Jules Lagae (geb. 1862), dem Monumentalplastiker Julien Dillens (1869—1904), dem hinreißenden Temperament von Josef Lambeaux (1852 bis 1908), den impressionistischen Bronzen von Viktor Rousseau (geb. 1865).

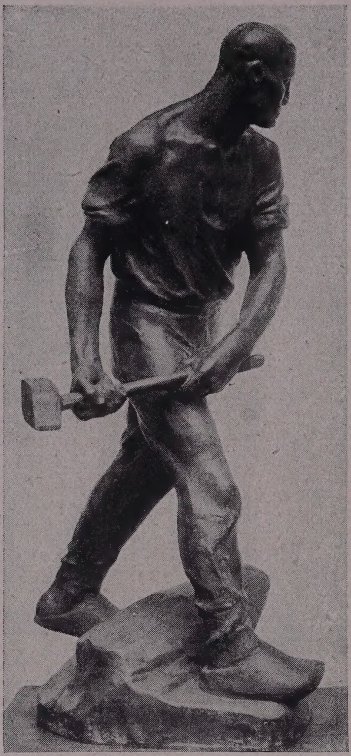
Von Frankreich und Belgien aus ging die neue Anregung wiederum über ganz Europa. Der machtvolle Realismus von Carpeaux und Barye, der gesteigerte Subjektivismus Rodins, die sinnliche Kraft der Brüsseler begannen überall zu wirken, um sich hier und dort mit anderen Elementen zu verbinden.



Auguste Rodin, Das Eherne Zeitalter
Berlin, Kronprinzenpalais

Eine Erneuerung des ganzen plastischen Betriebes war die Folge der großen Bewegung, die selbst ferne Länder erfaßte, wie die skandinavischen Staaten, wo der Norweger Stephan Sinding (geb. 1846) durch seine reifen, im Innersten beseelten Figuren und Gruppen die nordische Plastik zu Ehren brachte, die sie seit Thorwaldsen nicht erlebt hatte, oder in Rußland, wo Markus Antokolsky (1842—1902) einen temperamentvollen Realismus predigte.

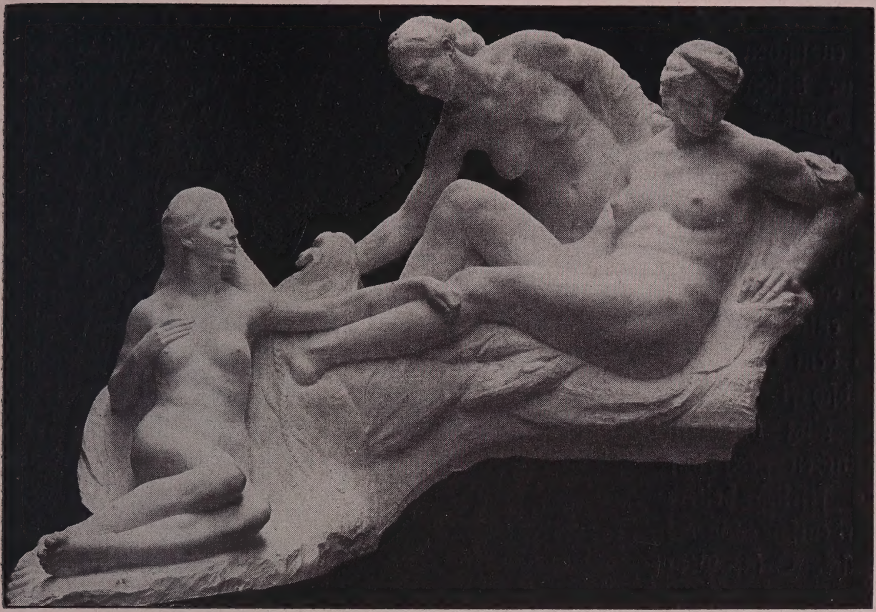
Deutschland aber ward die Heimat der dekorativen Gegenströmung, die sich durchaus mit dem Auftreten von Böcklin, Feuerbach und Marées vergleichen läßt. Auch diesmal ward wieder Italien und Rom der Schauplatz der neuen Bewegung, und es bestehen sogar direkte Verbindungsfäden zwischen den Bildhauern und den Malern, da Marées hauptsächlich auf die Plastiker unter den Jüngeren gewirkt hat — bezeichnend genug für sein Lebenswerk, das zuletzt nur für Formen und Linien klare Begriffe ausbildete, in der Farbe aber nicht weiter kam. Und wiederum sehen wir die modernen Künstler von den Idealen der Antike und der Renaissance erfüllt, die sie jedoch nicht nachzuahmen, sondern aus Eigenem mit ihrem persönlichen Empfindungsleben in



Constantin Meunier, Der Schmied
Aufnahme Dietrich u. Co., Brüssel

Einklang zu bringen suchen. In Rom reifte der Großmeister dieser deutschen Gruppe heran: Adolf Hildebrand (1847—1921), der nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch ein berühmt gewordenes Programmbuch („Das Problem der Form in der bildenden Kunst") die Tendenzen klargelegt hat, die sich hier durchrangen. Ruhige, bedeutende, monumentale Wirkung, Abkehr vom Wirbel des modernen Lebens, großzügiges Zusammenfassen und klar disponierendes Raumgefühl sind die Triebfedern seiner Theorie wie seiner Kunst. Das Relief, nach der ganzen Strenge der Gesetze aufgefaßt, mit denen die Griechen der klassischen Zeit dies Spezialgebiet umzogen, ward Hildebrands Ausgangspunkt. Und die gebundene Ruhe, zu der er sich hier zwang, gibt auch seinen wundervollen Porträtbüsten, deren Katalog eine Reihe der besten deutschen Namen enthält (Böcklin, Bismarck, Helmholtz, Joachim, Siemens, Hillebrand, Klara Schumann) und seinen formklaren dekorativen und monumentalen Werken ihr königliches Gepräge. Zu denen, die Marées in Rom nahe traten, gehörte auch Arthur Volkmann (geb. 1851), der als Bildhauer dem gleichen paradiesisch-antiken Idealland zustrebte wie der Maler, und der zugleich ein Führer in der Bewegung wurde, plastische Werke im Sinne der Griechen mit einer dekorativen Bemalung oder einer Tönung durch farbiges Ätzen zu versehen. Im Kreise des Marées vollzog auch Max Klinger seine Wendung zur Plastik, während ihn Volkmann dabei zur Anwendung der Farbe ermutigte. Das deutsche Hauptquartier dieser neurömischen Gruppe aber ward München, das Hildebrand seit Jahren im Sommer mit Italien vertauschte, und es entwickelte sich hier eine weit verzweigte Schule, in der eine große Reihe bedeutender Talente seinen klassizistischen Stilisierungen in kleinen dekorativen wie in großen monumentalen Arbeiten aus neuem Geist heraus folgte.

Wie für das gesamte Gebiet der Phantasieschöpfung handelte es sich auch für die Baukunst um eine Befreiung von der Herrschaft der historischen Stile, die jahrzehntelang autokratisch regiert hatten. Zunächst aber nicht um radikale Neuerungen, sondern um ein selbständiges Fortbilden des Gegebenen. Die öde und kleinliche Nachahmung des Gewesenen trat zurück gegen ein neues Durchdenken und Durchdringen. Als Beispiel dieser verjüngten historischen



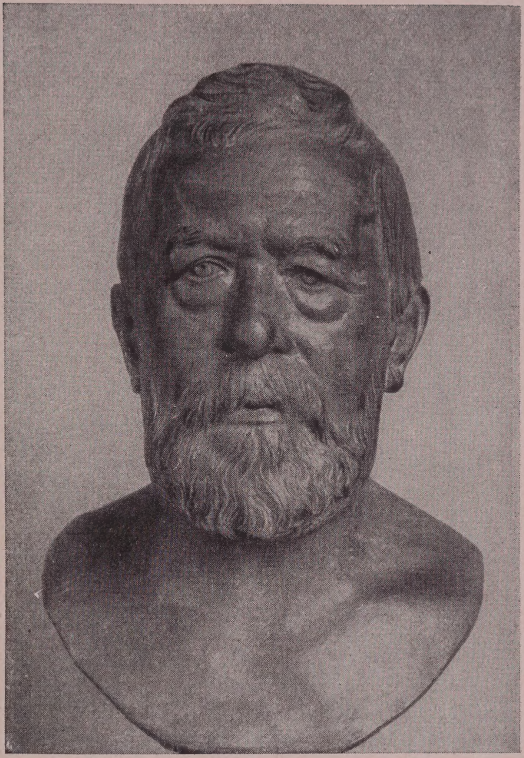
Viktor Rousseau, Die Illusion. Gruppe auf dem Square Ambiorix in Brüssel

Architektur sei einer der großartigsten und merkwürdigsten Profanbauten des letzten Menschenalters genannt: der Justizpalast in Brüssel, den der Belgier Josef Poelaert durch eine eigentümliche Mischung von assyrischen, griechischen und römischen Formen errichtet hat. In Deutschland ward besonders die Schule von Frankfurt a. M. mächtig. Von dort kam Friedrich von Thiersch (geb. 1832), der am Münchener Justizpalast und am Neubau des Wiesbadener Kurhauses die verjüngte historische Baukunst erprobte. Auch Paul Wallot (1841—1912), der Meister des Reichstagsgebäudes, ist aus der Frankfurter Schule hervorgegangen. Was sie auszeichnet, ist die klarere Erkenntnis des architektonischen Grundgesetzes, daß Zweck, Bestimmung und innere Anlage jedes Bauwerkes nach Möglichkeit an der Fassade zum Ausdruck kommen müssen, daß man Stilformen nicht um ihrer selbst willen, sondern nur im Einklang mit dem Wesen des Gebäudes in Anwendung bringen soll. Dabei legte man mehr und mehr Wert darauf, bei der Auswahl überlieferter Motive auf die vaterländische, oder auch spezieller auf die landschaftliche und lokale Vergangenheit zurückzugehen. Am ausgiebigsten haben die Engländer die einheimischen Traditionen ausgenutzt. Die Formen der Gotik mit ihrer spezifisch britischen Ausbildung des Tudorstils, mit seinen Mischungen von gotischen und Renaissanceelementen, und ähnliche Überlieferungen verwertete man nun in selbständiger Art, um daraus eine moderne englische Art zu schaffen, die nicht in der Luft schwebt, sondern historisch begründet bleibt.

Die Neuerungen der englischen Architektur haben dann auf Deutschland hinübergewirkt. Auch bei uns versuchte man aus bodenständigen Überlieferungen eine Bausprache zu entwickeln, die sich dem Geiste der Landschaft anpaßt. So ging man in München gern auf das festlich-heitere oberdeutsche Barock zurück. Seine Protektoren wurden namentlich Littmann (geb. 1862) und Heilmann (geb. 1846), die Erbauer des neuen Hofbräuhauses, Theodor Fischer (geb. 1862), der in seinen städtischen Gebäuden und Brücken den alten Stil mit großartiger persönlicher Kraft zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten führte, und vor allem Gabriel von Seidl (1848 bis 1913) in der malerischen Architektur des Bayerischen Nationalmuseums.

Stephan Sinding, Ibsen-Denkmal v. d. National-Theater in Christiania

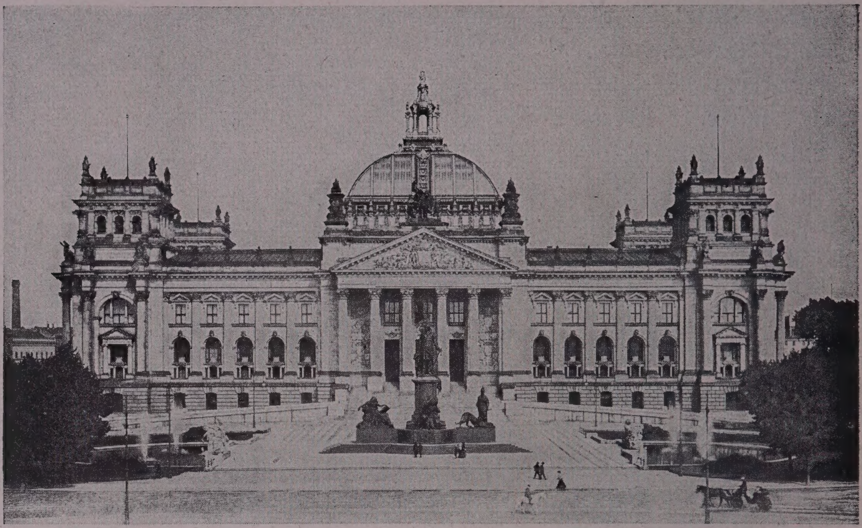
Für Berlin ward Ludwig Hoffmann (geb. 1852) maßgebend, der Schulen und Badeanstalten, Krankenhäuser und Kinder-Asyle, Feuerwehrstationen und Standesämter, den Neubau des zweiten Rathauses und das Märkische Museum aus einem freien Studium niederdeutscher Backsteingotik und märkischer Barock- und Zopfbauten schuf. Der Zopfstil, aber schon mit einer Hinneigung zu seinem französischen Kollegen: dem Louis XVI.-Geschmack, spielt auch in Alfred Messels (1853—1909) kleineren Häusern und Privatvillen eine wichtige Rolle, der sonst, namentlich bei seinen Bankpalästen, aber auch bei anderen großen Bauten, gern weiter zu Barock und Renaissance zurückging, indem er in Fassaden von glänzend behandeltem Steinmaterial die bewährten Formen ganz neuen Wirkungen zuführte. Weiter vorwärts in der nationalen Überlieferung ging Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869), der die Bauart des Spätklassizismus und der Biedermeierzeit mit ihrer intimen, schlichten und behäbigen Traulichkeit, wie sie sich an alten Bauern- und Landhäusern studieren läßt, für Villen, Schlösser und Herrensitze mit großem Erfolge neu belebte. Die englischen Anregungen haben hier ihre unverkennbaren Wirkungen ausgeübt.



Adolf Hildebrand, Böcklin. Berlin, Nat.-Gal.

Noch weiter führte die Monumentalbaukunst, die das verjüngte und vertiefte Formgefühl suchte. Bruno Schmitz' (1858—1916) machtvolle Architekturen für die Denkmäler des ersten Hohenzollernkaisers auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westfalica, am deutschen Eck bei Koblenz, für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, die Bismarck-Türme von Wilhelm Kreis (geb. 1873) und Theodor Fischer (geb. 1862) stehen hier an der Spitze; auch das Hamburger Bismarck-Denkmal von Hugo Lederer (geb. 1871) und Emil Schaudt wurde ebenso ein architektonisches wie ein plastisches Gebilde.

So war man zu Versuchen einer von historischen Reminiszenzen völlig losgelösten Baukunst gelangt, die erst recht eigentlich imstande war, für das Wesen moderner Menschen den Ausdruck zu finden. Dies Wesen aber ist Klarheit, Sachlichkeit, einfache und gründliche Logik, Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit gegen sich selbst. Darum ist auch die neue Architektur vor allem auf Schlichtheit, Übersichtlichkeit, praktische Zweckmäßigkeit und bürgerliche Intimität gestellt. Die germanischen Völker marschieren dabei an der Spitze. Noch mehr als in England hat sich in Holland, in Dänemark und Schweden zuerst ein völlig neuer, von allen Überlieferungen unabhängiger Baustil entwickelt. In Deutschland ging Otto Wagner (geb. 1841) in Wien voran, der Erbauer der dortigen Stadtbahn mit ihren originellen Pavillons, Stationen und Pfeileranlagen. Wagner hat sogar eine Erlösung des Kirchenbaus aus seinem Schematismus gebahnt, und er selbst wie die jüngeren Architekten, die ihm nachfolgten — z. B. Curjel und Moser, die vor allem in Karlsruhe wirken — haben bewiesen, daß der moderne Geschmack auch großartiger und festlicher Stimmungen fähig ist. Was Wagner für einen neuen Stil des Schmuckbaus an Anregungen gab, ward von seinem begabtesten Schüler, dem allzu früh aus seiner Tätigkeit gerissenen Josef Olbrich (1867—1908), weitergeführt, dem Erbauer des Wiener



Paul Wallot, Die Faſſade des Reichstagsgebäudes in Berlin
mit dem Bismarck-Denkmal von Reinhold Begas vor dem Hauptportal

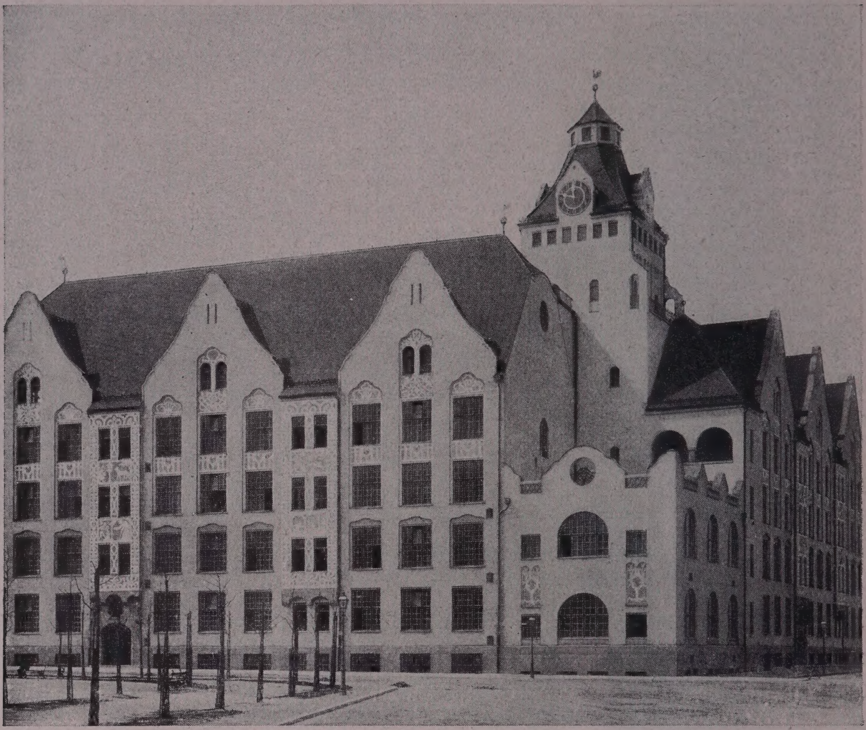
Sezeſſionshauſes, der dann der Führer der Darmſtädter Künſtlerkolonie wurde. Aufs innigſte hängt dieſe Architektur mit dem neuen Kunſtgewerbe zuſammen. Das bewies auch in Belgien Henry van de Velde (geb. 1863), der für die Baukunſt wie für die Innenarchitektur ein Syſtem ingenieurhafter Linien zu konſtruktiven wie dekorativen Zwecken einführte.

Van de Veldes gebogene und ſich ſchlängelnde Linien aber verdanken ihre Entſtehung der Eiſenkonſtruktion, die nun im neunzehnten Jahrhundert ein wichtiger neuer Faktor wurde. Auch auf dieſem Gebiete ging England voran. Dann ward Frankreich auf dieſem Gebiet führend, und das Bedeutendſte ward hier auf der Weltausſtellung von 1889 in der rieſenhaften Maſchinenhalle und der unerhörten Kühnheit des Eiffelturmes geſchaffen (von Alexandre Guſtave Eiffel [1831—1924] erbaut). Und wieder entſprang ein neues Problem: die Verbindung von Stein- und Eiſenbau, welche die Vergangenheit nicht kannte. Aus ihr entſtand der neue Typus des großen Geſchäfts- und Warenhauſes, für den Alfred Meſſel in ſeinem Wertheim-Bau in Berlin das erſte, heute ſchon geſchichtlich denkwürdige Muſter aufſtellte, aus ihr der moderne Eiſenbrücken- und Hochbahnbau, für den nach Otto Wagners Bemühungen in Wien abermals Berlin durch Alfred Grenander (geb. 1863) Beweiſe neuer Möglichkeiten lieferte. Für die Erneuerung des Induſtriebaus ward Peter Behrens (geb. 1868) führend.

Doch die Renaiſſance der Kunſt, die das Ende des 19. Jahrhunderts erlebte, beſchränkte ſich nicht auf die großen Einzelgebiete der Malerei, der Plaſtik und der Architektur. Es lag in ihrem Weſen, daß die ganze Welt des äußeren

F. v. Thiersch, Das neue Kurhaus in Wiesbaden. Aufn. Karl Schipper, Wiesbaden

Lebens, alles, was die Vorstellungen des Formalen betraf, von Grund aus erneuert und reformiert wurde. England, das wohlhabendste Land Europas, in dem sich häusliches Leben wie nirgend sonst intimer Pflege erfreut, ward hier der Lehrmeister der ganzen Welt, und der große Name, mit dem diese neue Blüte der dekorativen Kunst und des Kunsthandwerks für alle Zeit verbunden bleibt, ist William Morris (1834—1896), der noch mit der Gruppe der Präraffaeliten in Verbindung stand und aus der Welt- und Kunstanschauung dieser Revolutionäre von 1850 die Gedanken einer alles Sichtbare umfassenden künstlerischen Kultur gewann. Morris begann beim Buche, für das er, nach den Vorbildern der Gotik und der Renaissance, wieder die Prinzipien eines einheitlichen Schmuckes aufstellte. Und Walter Crane (1845—1915), der Spätling der präraffaelitischen Bruderschaft, der ihm hier als Illustrator, oder, wie man jetzt vornehmer sagte, als „Buchkünstler" half, unterstützte ihn auch bei seinen weiteren Bemühungen, die nun den Gesamtkreis des eigentlichen Kunsthandwerks betrafen. Die Webereien, die Crane zeichnete und Morris unter seiner Aufsicht herstellen ließ, waren wie ein Schlachtruf. Sie wirkten anfeuernd auf alle Zweige des Kunstgewerbes, nachdem in den sechziger und siebziger Jahren die Weltausstellungen gezeigt hatten, wie tief der Verfall des Geschmacks im Gewerbe war. Man suchte zunächst die Rettung durch ein gründliches Bad in den Tiefen der Vergangenheit zu erlangen, aber wenn die Engländer die eigentümlichen Stilformen ihrer nationalen Gotik und Renaissance beschworen, so wurden diese doch schon von einem spezifisch modernen Empfinden durchtränkt. Daher konnten die englischen Möbel und



Theodor Fischer, Schule am Luisenplatz in München
Nach Aufleger-Rée, Theodor Fischer, München (Werner) 1904

Tapeten, Stoffe und Teppiche, die nach dem Kontinent exportiert wurden, hier als Erzeugnisse eines neuen kunstgewerblichen Zeitgeschmacks betrachtet werden und allenthalben zur Nacheiferung anfeuern. Namentlich die wohltuende Einfachheit der englischen Wohnungskunst, die Ruhe ihrer geraden Linien, die Sparsamkeit an Zierat und Schmuck und die neuen Formen des Flachornaments machten Eindruck, die Morris aus einer freien, großzügigen Stilisierung botanischer Motive gebildet hatte. Zugleich fanden in England selbst wie im Auslande seine volkserzieherischen Lehren begeisterten Anklang: daß die persönliche Arbeit der menschlichen Hand höher stehe als die kalte Korrektheit der toten Maschine, daß es barbarisch sei, auch nur den kleinsten Gegenstand, der zu Gebrauch oder Luxus, für den Alltag oder Festtag dient, unbeachtet zu lassen, daß nur ein Leben in Schönheit, Anmut und Harmonie lebenswert sei. Die nächste Generation aber ging noch einen Schritt weiter und verlangte für die Menschen der Gegenwart einen kunstgewerblichen Stil, der unabhängig vom Geschmack der Vergangenheit seine Prinzipien aus den Formen des modernen Lebens und den veränderten Gesetzen der Welt- und Kunstanschauung gewinnen sollte. Wie in der Malerei gab auch hier die Bekanntschaft mit Japan neue Anregungen. Man studierte die mit unsagbarer

Ludwig Hoffmann, Irrenheilstätte Buch bei Berlin
Nach Hoffmann, Neubauten der Stadt Berlin. Verlag Wasmuth, Berlin

Liebe und Sorgfalt hergestellten Gebrauchs- und Luxusgegenstände der Ostasiaten, die unübertreffliche Feinheit ihrer Lacke, Schnitzereien, Stickereien, Metallarbeiten und ließ sich von der Zartheit und Vornehmheit der dekorativen Gedanken beeinflussen, die hier befolgt wurden. Die helle, lichte Tönung der japanischen Aquarellmalereien führte dazu, nicht nur auf Gemälden dem Pleinair zum Siege zu verhelfen, sondern auch in den Zimmern das Galeriedunkel aufzuheben, das man bis dahin so sehr geliebt hatte. Hinzu kam ein immer klarer sich herausbildendes modernes Formgefühl, das seine Wurzeln in den Bedingungen unseres Lebens hatte: in der Kultur der Technik, des Eisenbaus, der Elektrizität, des Maschinellen und Ingenieurhaften und der durch den ungeheuren Aufschwung der Naturwissenschaften erreichten Erkenntnis der organischen Welt. Hierfür konnte man die Elemente der historischen Stile nur mit strengster Auswahl noch benutzen. In England, wo die Tradition, im Leben wie in der Kunst, am mächtigsten blieb, hielt man sich noch am ehesten an Motive der Überlieferung, aber Gotik und Renaissance wurden schließlich doch überwunden und ins Moderne umgeschmolzen. Der Kontinent ging radikaler vor. Namentlich in Belgien entwickelte sich, vor allem unter dem Einfluß von Serrurier und Henry van de Velde, eine konsequent durchgebildete Sprache von Formen und Ornamenten, die mit doktrinärem Radikalismus alle Beziehungen zu den historischen Stilen zerbrach und die eigentümlichen ästhetischen

Das Bismarck-Denkmal in Hamburg von Lederer und Schaudt
Aufnahme Strumper, Hamburg

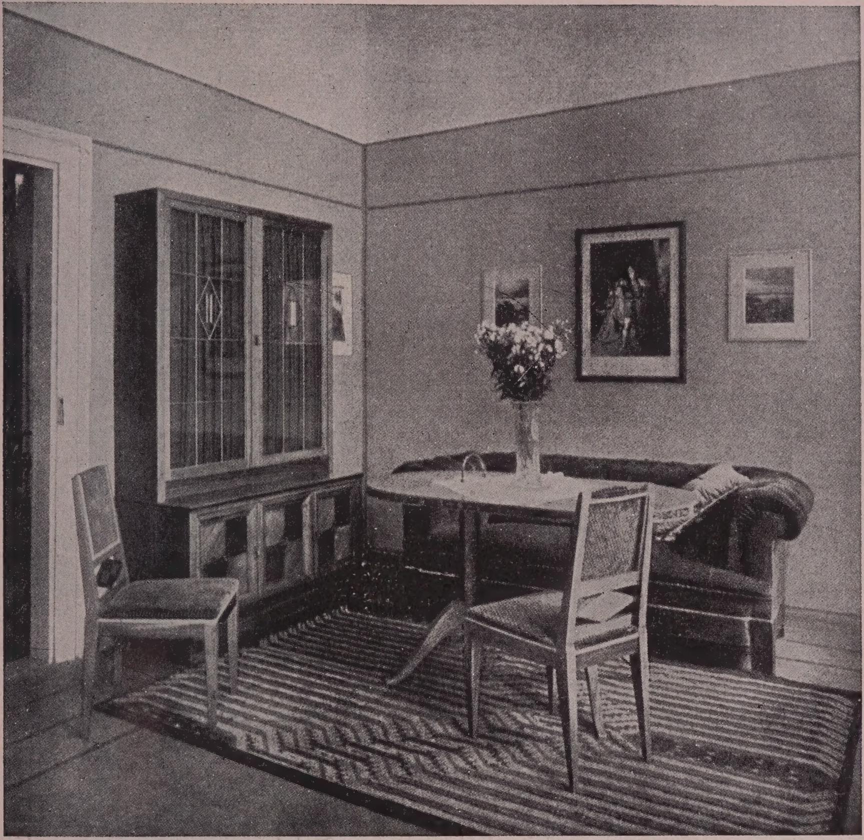
Linienwerte der modernen Eisenkonstruktion zum Ausgangspunkt einer originellen neuen Kunstsprache machte. Die englischen und belgischen Vorbilder bewirkten dann den Umschwung in Deutschland, wo zunächst München mit verheißungsvollen Leistungen einsetzte. Hier vollzog eine Reihe jüngerer Maler, in erster Linie Otto Eckmann (1865—1902) und die Gruppe von Richard Riemerschmid (geb. 1868), Bernhard Pankok (geb. 1872) und Bruno Paul (geb. 1874), die Begründer der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk", den Übergang von der freien zur angewandten Kunst, indem sie, fast im Renaissancesinne, nach und nach alle Gebiete der Kunst und des Gewerbes in den Kreis ihrer Bemühungen zogen. Von München aus wurde, namentlich durch die Eindrücke großer kunstgewerblicher Aus-

Gustave Eiffel, Der Eiffelturm in Paris. Aufnahme E. Gaillard, Paris

stellungen, ganz Deutschland befruchtet, und es bildete sich allmählich ein wahrhaft neuer Stil der Innendekoration heraus, der den abstrakten Dogmatismus der belgischen Linien ebenso überwand wie das verzärtelte Präraffaelitentum der Engländer und, durch glückliche Anlehnungen an den kunstgewerblichen Geschmack der sogenannten Biedermeierzeit, der ersten Epoche eines bürgerlichen Wohnhausstils in Deutschland, tatsächlich für Möbel und Geräte eine zugleich moderne und nationale Sprache fand. Ein Kapitel für sich stellte das österreichische Kunstgewerbe dar, das in einer bewußten Nachbildung japanischer Motive und einer feinfühligen Verwertung dekadenter Wiener Kunststimmungen eine eigene Note fand. Josef Olbrich, der, wie wir schon sahen, als Haupt der neuen Künstlerkolonie nach Darmstadt übersiedelte, Josef Hoffmann (geb. 1870) und Kolo Moser (geb. 1868) übernahmen hier die Führung des Künstlerkreises, der später die „Wiener Werkstätten" gründete. Es fehlte hier so wenig wie in der Malerei oder in der Architektur an exzentrischen und pretiösen Übertreibungen. Das Studium der Wohnungskunst von 1830 führte gelegentlich zu einer unerträglichen Biedermeierei, die sich in öder Kopie erschöpfte; die Prinzipien der Einfachheit wurden nicht selten zu einer leeren Koketterie erniedrigt; die starre Betonung des Statischen und Konstruktiven führte zu Mißbildungen. Es fehlte zunächst noch die Sicherheit und Kultur des Geschmacks, und das Persönliche drängte sich zu sehr in den Vordergrund, anstatt sich bescheiden zurückzuhalten, um die Bildung all-

Messel, Warenhaus A. Wertheim, Berlin. Fassade Leipziger Straße

gemein gültiger Grundformen zu ermöglichen, zu der jede Epoche von eigenem und einheitlichem Kunstgeschmack hinstreben wird. Aber diese Kinderkrankheiten des modernen deutschen Kunstgewerbes wurden überwunden, und die Schönheit des soliden Materials, der gediegenen Arbeit und der reinen sachlichen Zweckform beherrschte nun die Bemühungen von Künstlern und kunstgewerblichen Betrieben. Auch in dieser Reform des Kunstgewerbes behielt der Norden Europas durchaus die Führung. Neben Deutschland, England und Belgien rückten Holland, Dänemark und Schweden bedeutend vor, indem die neuen Prinzipien sich mit einheimischen und volkstümlichen Überlieferungen vermischten



Bruno Paul, Empfangszimmer
Nach „Deutsche Kunst und Dekoration"

und durch diese glückliche Vereinigung die Voraussetzungen einer zukunftskräftigen Handwerkskunst schufen. Dänemark und Schweden hatten vor allem mit besonderem Erfolge ein Spezialgebiet gepflegt: die reizvolle Erneuerung der Porzellankunst, in der sich zuerst die Staatsmanufaktur von Kopenhagen mit glänzenden Ergebnissen versuchte. In Frankreich hatten alle diese modernen Ideen nur vorübergehende Erfolge, wenn etwa ein Künstler wie der Juwelier René Lalique den eingerosteten Fabrikbetrieb der Goldschmiede durch phantasiereiche Schöpfungen aus Gold, Email und Edelsteinen neu belebte, wenn Emile Gallé (1864—1904) in Nancy seine kunstvollen farbigen Gläser schmolz oder einige Keramiker, wie Bigot, der Töpferei Anregungen gaben. Das alles zog jedoch keine weiteren Kreise, und vereinzelte Bemühungen, moderne Gedanken auf das Gesamtgebiet der Innendekoration zu übertragen, scheiterten regelmäßig an dem Konservatismus der Franzosen, die sich noch immer an die dekorative Sprache der bewährten Königsstile hielten.

Cézanne, Landschaft. Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin

Die jüngste Zeit

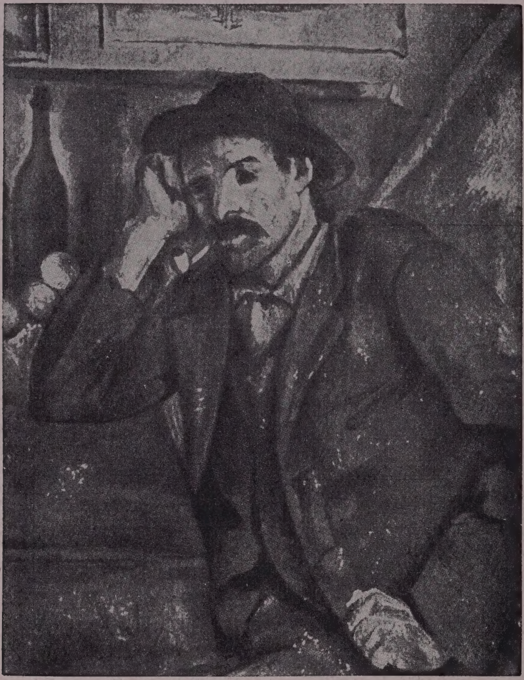
Der Impressionismus war das künstlerische Spiegelbild eines Zeitalters der Naturherrschaft gewesen, in dem das gesamte Leben der Menschen bestimmt war von einem machtvollen, alles andere zurückdrängenden Gefühl für die Realität der mit den Sinnen wahrgenommenen Erscheinungen, für das Diesseitige und Irdische und mit der Vernunft Begriffene. Ein sinnenfrohes, in sich ruhendes und Genüge findendes Wirklichkeitsbewußtsein, für das die Außenwelt allein Wert und Bedeutung annahm, und neben dem die metaphysischen Bedürfnisse mehr und mehr verstummten, drückte der ganzen Epoche den Stempel auf. Zwischen materialistische Weltanschauung, experimentelle Wissenschaft, technische Neuerungen und Mechanisierung aller Produktionsbetriebe ordnete sich als gleiches Glied der großen Kette zwanglos eine Kunst ein, die das Ziel verfolgte, sich in die Vielfältigkeit und den Reichtum der umgebenden Welt immer tiefer einzubohren, die Natur ringsum und das moderne Leben durch analytisches Erfassen und Ergründen in ihrer Wesenheit aufzunehmen. Fast schien es, als sei man, wie in der Entwicklung des äußeren Lebens, auch in der Kunst an einem Endpunkt angelangt, über den hinaus kein

Paul Signac, Capo di Noli
Nach dem „Kunstblatt", herausgegeben von P. Westheim

weiterer Weg sichtbar wurde. Um so mehr, als die naturnahe Kunst auch der Ergänzung durch die Phantasieanregung einer neuen Romantik nicht entriet, die wir im vorigen Abschnitt als eine Parallelerscheinung zu Realismus und Naturalismus betrachteten.

Dennoch bog der Weg am Ende des ersten Jahrzehnts im neuen Jahrhundert plötzlich und unerwartet wieder um eine Ecke. Die Weltanschauung des früheren Zeitabschnitts versank. Jenseits der Fülle neuer Erkenntnisse und Errungenschaften, welche die Menschen überwältigt, dann aber ihre Zauber

verloren hatten, tauchte das Bewußtsein auf, daß weit über all dies Nahe und Greifbare hinaus Fragen und Rätsel sich erheben, bei deren Lösung weder Naturwissenschaft noch Technik noch überhaupt Verstandesarbeit helfen könne. Von der Erde, deren Mannigfaltigkeit und bunter Reiz die Menschen so lange allein in ihren Bann geschlagen hatten, blickten sie wieder zu den fernen und letzten Problemen, die um unser Dasein kreisen, zu den Zusammenhängen der Endlichkeit mit dem Unendlichen. Die Entfaltung der modernen Zivilisation, die in den Zeiten der Renaissance begonnen hatte, dann, zumal im siebzehnten Jahrhundert, durch die Neubegründung der Naturwissenschaften vorwärts getrieben worden und dem Menschen fast wie eine Erfüllung seiner höchsten Lebensmöglichkeiten erschienen war, wurde nun skeptisch betrachtet. Ein neues Interesse für die philosophische Ergründung von Grundfragen unserer Existenz und für die religiöse Sehnsucht in der Seele des einzelnen wie der Gemeinschaft stieg empor. Der Wunsch nach einer großen und allgemeinen Erneuerung des materiellen und geistigen Lebens, nach einem Wiederaufbau unseres ganzen Denksystems auf Grund der einfachsten Voraussetzungen wies von der Außenwelt ins Innere. Die Erscheinungen der Wirklichkeit und des Lebens wollte man wieder der Einheit einer Gesamtanschauung unterordnen, Sinne und Empfindungen wandten sich aufs neue der erlösenden Kraft eines großen Begreifens und Ahnens zu.



Cézanne, Der Raucher
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin

Das alles suchte seine Spiegelung in der Kunst. Und es zeigte sich nun, daß die Phantasiegebilde der modernen Romantiker hier versagten; denn das Fundament, auf dem sie erwuchsen, war gleichfalls noch von der Wirklichkeitsfreude des Naturalismus gemauert worden. Wenn Böcklin oder Puvis de Chavannes erträumte Schönheitswelten beschworen, so schufen sie sie doch im einzelnen immer noch mit denselben Mitteln, mit denen andere das Gegenwärtige und Alltägliche schilderten. Es war die Absicht, das Erdichtete so

darzustellen, daß es „natürlich" erschien — also es wurde neben der wirklichen eine unwirkliche Welt begründet, die aber im Grunde nur aus einer anderen Zusammensetzung der Teile der wirklichen Welt gewonnen war, und zwar der Teile ihrer äußeren Erscheinung. Dennoch war auch durch diese Phantasiekunst die Herrschaft der absoluten „Naturnähe" schon unterwühlt. Die dekorative Strömung, die sich überdies bald geltend machte und zu der Erneuerung des Kunsthandwerks und der Architektur führte, tat das Ihrige dazu, den stolzen Bau noch mehr ins Wanken zu bringen. Aber erst als die Umwandlung der gesamten Geistesverfassung der Kulturvölker sich durchzusetzen begann, wurden völlig neue Wege betreten.

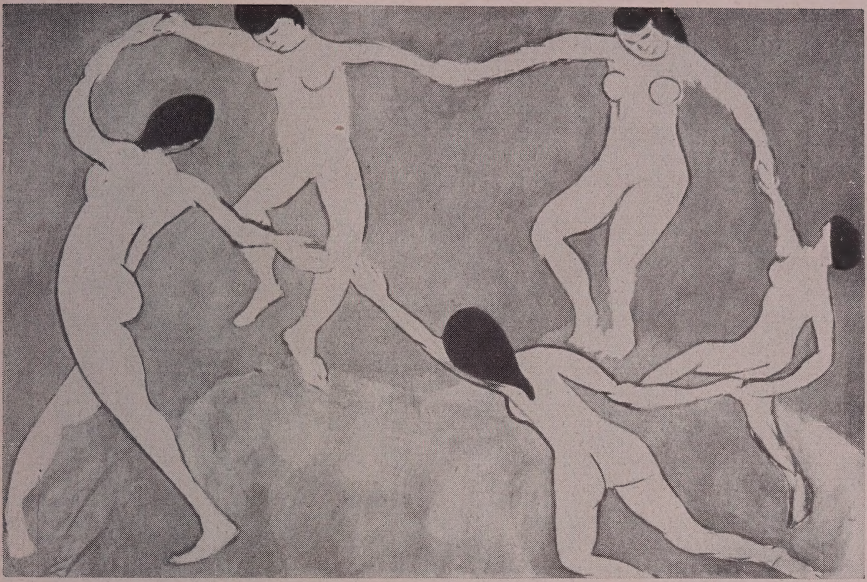
Vincenz van Gogh, Die Arlesierin
Aufnahme Paul Cassirer, Berlin

Dabei offenbarte sich eindringlicher als je vorher die große Wahrheit vom Prophetenberuf der Kunst. Lange bevor das große Gebäude der neuen Weltvorstellungen sichtbar emporwuchs, kündigten sich im Schaffen der aufsteigenden jungen Künstlergeneration und in den Werken großer Führernaturen die tiefen Veränderungen an. Sie blieben darum zuerst völlig unverstanden und erschienen fast wie grundlose Willkür. Es dauerte geraume Zeit, bis man die große Einheit begriff, die zwischen der neuen Geistigkeit und der neuen Kunst waltete, und die Notwendigkeit erkannte, aus der das zuerst Ungewohnte und Befremdende entstanden war. Nun wuchs, was vorher aus wildem und ungezügeltem Subjektivismus einzelner hervorgestürmt zu sein schien, zum Bilde eines weitverzweigten Strebens zusammen, das seine vielfältigen Wurzeln tief in das Erdreich eines neuen Gefühlslebens senkte.

Der Wandel erfolgte nicht stoßweise, in einem plötzlichen Ruck. Auch hier ergab sich der organische Prozeß einer Entwicklung, die früher geltende Formanschauungen in langsamem Vorwärtsschreiten umschmolz. Schon die Gruppe jüngerer französischer und belgischer Künstler, die in den neunziger Jahren aus der Anschauung des Impressionismus heraus seine Fesseln zu sprengen, die

Vincenz van Gogh, Dorfstraße

Lehren seiner Großmeister zu ergänzen und fortzuführen suchten, führte einen Schritt ins Neuland hinein. Diese „Neoimpressionisten", an deren Spitze George Seurat (1860—1891), Paul Signac und Théo van Rysselberghe (geb. 1862) standen, führten zunächst die Farbenanalyse Claude Monets zu ihrer äußersten Grenze. Sie wollten die reinen Farben des Spektrums, aus denen sich alle koloristischen Erscheinungen der Wirklichkeit zusammensetzen, unvermischt auf die Leinwand bringen, ohne die Pigmente vorher auf der Palette durchzurühren oder auf der Bildfläche ineinanderzuarbeiten, so daß also der endgültige Eindruck sich erst auf der Netzhaut des Beschauers bilden konnte. Der Schematismus dieser technischen Theorie war zu mechanisch und pedantisch, um das Ergrübelte der Methode vergessen zu lassen, aber es wurde doch Eigentümliches erreicht. Nicht nur daß die Helligkeit und glitzernde Farbigkeit, die auf so doktrinäre Weise gewonnen waren, in Staunen setzten: vielmehr das optisch-sinnliche Spiel, das die Künstler scheinbar als Selbstzweck treiben wollten, trat zurück gegen die geheimnisvolle Art, wie hier seltsam gesteigerte Abbilder der äußeren Welt geschaffen waren. Während durch prismatische Zerlegung der natürlichen Mischungen in reine Farben, die mit gelehrter Gründlichkeit durchgeführt war, eine fast wissenschaftliche Analyse der Naturausschnitte angestrebt wurde, wuchsen die



Henri Matisse, Tänzerinnen. Moskau, Galerie Schtschukin
Aufnahme Hermann Boll, Berlin

unzähligen Teilchen tatsächlich wieder zu einer malerischen Schicht zusammen, in der die Vorbilder aus der Wirklichkeit gleichsam nur zu farbigen Symbolen ihrer selbst sich verklärten. Fast gegen die experimentelle Absicht der Künstler wurde aus der planmäßigen Analyse eine neue Synthese — freilich immer noch mit der Technik der älteren Kunst. Und auch der große Meister, der zuerst für die neue Anschauung den entsprechenden Formausdruck fand, nun auch aus einem neuen technischen Geiste heraus: Paul Cézanne (1831—1906), war selbst gleichfalls aus dem Impressionistenkreise hervorgegangen.

Nach der Periode der Lichtmalerei, des objektivierenden Naturstudiums, der zärtlichen Loslösung der malerischen Oberfläche von den Erscheinungen kündigte sich jetzt mit vernehmlicher Stimme eine Epoche der frohen und kühnen Farbflächen, einer zum Großen strebenden Anschauung an. Cézanne setzte mehr und mehr an Stelle des Monetschen Kommas die ausdrucksvolle, stark wirkende, festumgrenzte Farbfläche, er stellte der Auflösung aller Linien wieder den klaren Umriß entgegen, und sein Ziel wurde durch solche Mittel immer deutlicher: nicht eine Wiedergabe des Natureindrucks, sondern ein eigenmächtiges malerisches Deuten der Erscheinungen auf rein malerischem Wege, ein Übertragen des vom Auge sinnlich Erfaßten in eine von allen anderen Zwecken und Absichten freie Sprache des Farbensinnes. Aus der überkommenen Lehre steigt bei Cézanne ein neues Prinzip, der Gedanke eines großen Zusammenfassens, das von der analytischen Methode weit abrückte. Ein neuer Begriff des Bildaufbaus

Paul Gauguin, Frauen auf Tahiti

entwickelte sich, durchaus anders als in vorimpressionistischer Zeit; denn das Tatsächliche in der sichtbaren Wirklichkeit, die reine Realität der Dinge, die vorher Auge und Sinn der Künstler fast allein erfüllt hatte, verlor nun die frühere Bedeutung. Cézanne blickte tiefer und weiter, blickte durch und hinter die Dinge auf ihren geheimen Sinn und auf die Urgestalt ihrer Formung. Was er geben wollte, war — und damit wird bereits das entscheidende Hauptmotiv der jungen Kunst angeschlagen — weniger und mehr als eine subjektive Wiedergabe des Gesehenen. Weniger: denn das Ziel, im Beschauer die Anschauung des betreffenden Naturausschnittes im Spiegel künstlerischer Schöpfung zu erneuern, ward weder erreicht noch auch nur gesucht. Aber auch mehr: denn die malerische Phantasie, durch ein Vorbild angeregt, strebte in großen

Ferdinand Hodler, Schlafender Schäfer
Nach „Das Werk F. Hodlers“, Verlag Rascher, Zürich

Reduzierungen künstlerische Deutungen zu geben, die aus der sichtbaren Erscheinung das innere Wesen des Gegenständlichen hervorlockten. Alles wurde so in eine zwar mit der Natur zusammenhängende, aber doch schon jenseits der Natur ruhende Sphäre emporgehoben — Landschaften und Porträte, Akte und Figurengruppen und sogar die Stilleben, mit denen Cézanne in Deutschland zuerst bekannt wurde, und deren einfache Flächenarchitektur sofort eine so deutliche Ablehnung der impressionistischen Gedanken verriet.

Ferdinand Hodler, Der Auserwählte. Nach „Das Werk F. Hodlers", Rascher, Zürich

Zugleich, als wenn die Zeit es gebieterisch befohlen hätte, löste sich an einer zweiten Stelle aus der impressionistischen Lehre ein neues Bekenntnis ab: der Holländer Vincenz van Gogh (1853—1890), der nach einer schnell durchmessenen Laufbahn als Kunsthändler, Lehrer und Geistlicher durch starke Eindrücke des modernen sozialen Lebens zur Malerei gedrängt wurde, zuerst an Millet, dann an Pissarro und Seurat anknüpfte, suchte für die tiefen Erregungen seines stürmischen Temperaments nach einem Ausdruck, der unmittelbarer und stärker der künstlerischen Empfindung sichtbare Form geben könnte. Wie bei Cézanne war auch bei van Gogh alles ein Suchen nach dem mystischen Untergrund der Erscheinungen, nach dem verborgenen Leben, das unter der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche ruht und wirkt. Aber während bei dem Franzosen die große Klarheit eines seelischen Gleichmaßes herrschte, das die Harmonie der Schöpfung beglückt erkennt und aus der Persönlichkeit des Künstlers in jedem Einzelwerke darbietet, verwandelte sich bei van Gogh, dem Holländer, dem Germanen, die ganze Wirklichkeit in eine Folge gärender Visionen. Ein glühender Mensch war von Gesichten erfüllt, in denen sich die Geheimnisse der Welt und der Aufruhr seines eigenen Inneren erregend offenbarten. In flammenden, züngelnden Pinselhieben ward das so Erschaute auf die Leinwand gepreßt, in einer scheinbar primitiven Technik, die mit ganz einfachen, aber um so tiefer wirkenden Mitteln Flächen- und Raumvorstellungen aufbaute. In einer Sprache entschlossener Linien und Konturen und leuchtender

Edvard Munch, Der Mord

Farbenzusammenstellungen, die wie Feuer emporprasselten, wurden Landschaften, Häuser, Baumgruppen und Menschenköpfe in der Wesenheit ihrer äußeren Erscheinung gepackt und sofort ins Symbolische emporgehoben, daß das geheimnisvolle und gespenstische Leben, das sich in allem Sichtbaren, auch in den unscheinbarsten Dingen verbirgt, unheimlich und erschreckend hervorblickt; daß gleichsam der Geist, der die Materie gestaltete, zu uns spricht.

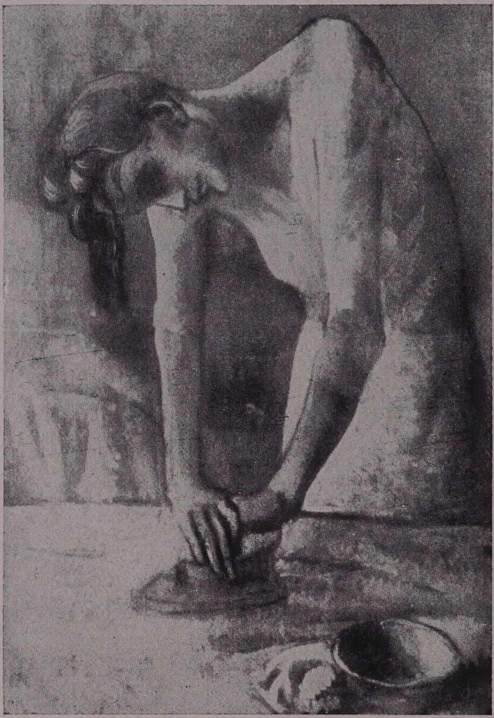
Damit waren durch zwei Künstlerpersönlichkeiten von genialer Größe neue Gedanken ausgesprochen und in die Tat umgesetzt, die geeignet waren, nicht nur den malerischen Vortrag, sondern den ganzen Geist künstlerischer Auffassung überhaupt von Grund aus umzugestalten. Der Beweis war geliefert, daß es auch jenseits der Naturillusion Wege und Ziele gibt, ja daß dort vielleicht erst der Kern und Sinn künstlerischer Schöpferarbeit sich enthüllt. Noch begriff die Masse der Künstler ebensowenig wie die der Kunstfreunde und des weiteren Publikums in den europäischen Ländern die Bedeutung dessen, was sich hier ankündigte. Langsam nur vollzog sich die große Umstellung, und die Wirkung der beiden Meister, die sich erst nach ihrem Tode einstellte, konnte sich nur allmählich ausbreiten. In Paris sammelte sich die revolutionäre Jugend, die mehr und mehr in Cézanne den Führer zu neuen Kunstformen erkannte, vor allem um Henri Matisse, der die Lehren

Edvard Munch, Der Kuß. Holzschnitt

des älteren Meisters in der leichteren Art einer schmiegsamen, doch von der reifen Kultur des französischen Geschmackes erfüllten Begabung der aufsteigenden Generation weitergab. Von den großartigen Zusammenfassungen des Cézanne ist hier keine Rede, doch auch bei Matisse wachsen Stilleben, Landschaften, Akte und Bildnisse in breiten Flächen von Lokalfarben, die mit erstaunlichem Feingefühl abgewogen wurden, und in bestimmten Umrissen hervor, so daß die Bilder neben den natürlichen Vorwürfen, an die sie anknüpfen, ihr eigenes Recht behaupten. Der dekorative Zug, der sich schon bei Cézanne geltend machte, die freie, von allen älteren Methoden grundsätzlich abweichende Stilisierung des Gegenständlichen ward bei dem jüngeren Künstler umso maßgebender, als die tiefe geistige Belebung Cézannes seinem Wesen fernlag. Noch deutlicher prägte sich diese Tendenz, von der der Impressionismus nichts wußte, bei Paul Gauguin (1848—1903) aus, der zuerst in seinen Bauernbildern aus der Bretagne Landschaften und Figuren von entschiedener Stilisierung einführte, dann aber in überseeische Fernen flüchtete, um allen

Henri Rousseau, Die Hochzeit. Paris, Slg. Jastrebzoff

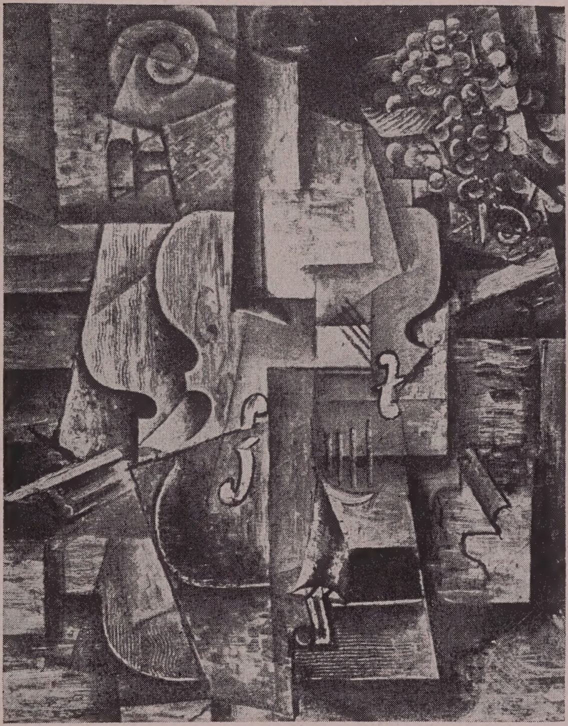
Überlieferungen und gewohnten Wirklichkeitsnachahmungen zu entgehen. In Martinique und Tahiti suchte sich Gauguin in eine ursprüngliche, von der Zivilisation unberührte Welt zu versenken. Er war der erste, der den Grundsatz aufstellte, daß die gesamte Kunstübung des alten Europa sich erschöpft habe und in einer Sackgasse festgefahren sei, daß man darum das Heil in einer Rückkehr zum Primitiven, Urtümlichen und Unverbildeten suchen müsse. Gauguin selbst hat sich dabei von der Eleganz und dem Geschmack der pariserischen Tradition noch nicht freigemacht. Wenn er die exotische Landschaft in ihren rauschenden Farben, ihre braunen Bewohner in der Einfachheit und Keuschheit ihrer wunderbar geschlossenen Lebensformen schilderte, so blieb darin ein erheblicher Rest europäischer Empfindsamkeit und französischer Malkultur. Aber er wies den nachfolgenden Generationen den Weg zum Verständnis primitiver Vorstellung und Kunstübung, zu den Möglichkeiten, hier aus Quellen der Verjüngung und Erneuerung zu schöpfen. In Gauguins Gefolge sehen wir bald die jüngeren Maler Studienreisen in die Südsee, an die Goldküste, nach der Insel Bali unternehmen.



Pablo Picasso, Die Büglerin

Es ist bezeichnend, daß in der neuen Entwicklungsphase der Malerei die Franzosen nicht mehr unbedingt und ausschließlich das Übergewicht innehatten wie im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts. Denn es gehörte zum Wesen dieser Kunst, daß sie nicht mehr allein aus sinnlicher Vorstellung entstand, sondern stark von geistigen Elementen durchsetzt, von einer Neigung zur Abstraktion beherrscht war. So trat die Eigenart des nordischen Wesens von vornherein mit größerem Nachdruck auf als vorher. Schon der Holländer van Gogh hatte das erkennen lassen. Nun nahmen an den beiden Enden der germanischen Welt zwei Künstler das Wort, um die Ereignisse vorwärts zu treiben: der Deutsch-Schweizer Hodler und der Norweger Munch. Auch Ferdinand Hodler (1853—1917) ist durch

vielfache Fäden mit der älteren Kunst verbunden. Er begann als ein Realist, und als er sich den dekorativen und monumentalen Malereien zuwandte, auf denen seine Bedeutung beruht, stand er zuerst deutlich erkennbar unter dem Einfluß des Puvis de Chavannes. Dann aber entfaltete er seine Besonderheit. Aus einem großen Aufbau heller Flächen, deren farbige Haltung wiederum ohne die Lichtmalerei des Impressionismus nicht zu denken wäre, aus einem ausdrucksvollen Führen vielsagender Linien baute sich Hodler eine Wandmalerei auf Leinwand auf, gleichsam einen Freskostil in Öltechnik, und begründete damit eine völlig neue Art, als Helfer der Baukunst die Raumbegrenzung künstlerisch emporzuheben. Und mit der Schönheit schmückender Wirkungen großen Stils, die er erreichte, verband sich ein neues, mit aller Inbrunst aus seelischen Gründen aufgestiegenes Gefühl für das Geheimnis menschlichen Daseins und Schicksals, für seine Trauer und seine zarte Hoffnung, für seine blutigen Verstrickungen und die Unerbittlichkeit unsichtbarer Gewalten, die es beherrschen. Von der Gotik her übernahm er die keuschen Linien, die schlanken, oft übermäßig gedehnten Gestalten und die Urtümlichkeit ihrer Gebärden, übernahm er die Tendenz zu aufstrebenden Vertikalen. Aus leuchtendem Grunde treten, in die Fläche gebannt, doch in klarer Plastik abgehoben, zeitlose Gestalten von symbolhaftem Wesen, die Geheimnisse von Jugend und Frühling, von Alter und Nacht, von menschlichen Individuen und von Typenreihen künden. Auch historische Themata von alten Kämpfen und Schlachten der Schweizer werden dieser Vortragsart angenähert. Das Maßgebende ist höchste Einfachheit des Ausdrucks, der aber verstärkt und unterstrichen wird durch das formale Mittel der Wiederholung, das Hodler zum System ausbildete. Gruppen ähnlicher Gestalten, die im einzelnen klar bestimmt sind,



Pablo Picasso, Violine

Carlo Carra, Der Mailänder Bahnhof
Aufnahme Dr. Stoedtner, Berlin

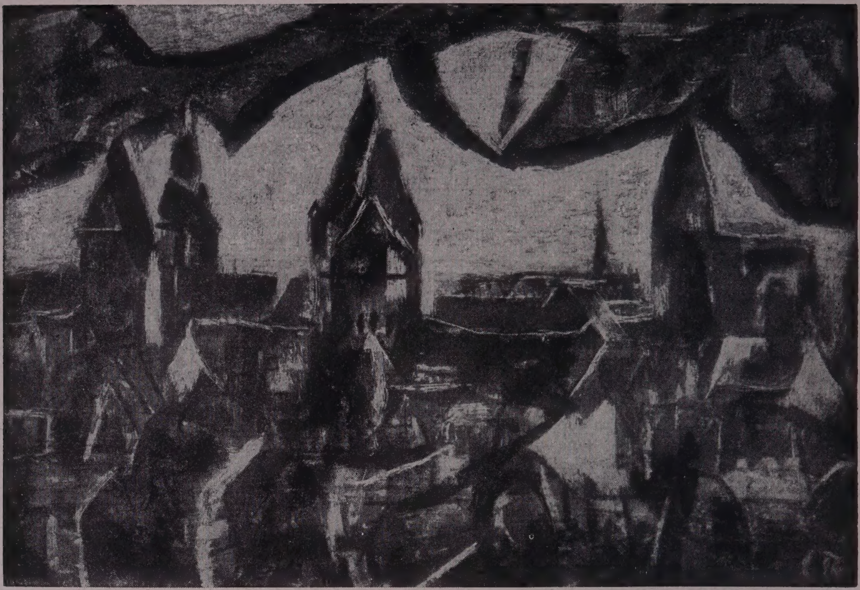
aber dem gleichen Sinn dienen, wollen die Eindringlichkeit einer Gefühlsspiegelung steigern, sie durch die Wiederholung ähnlicher Rhythmen anschwellen lassen, aber durch die Verteilung wieder zu ruhigen Harmonien läutern — bis die ganze, oft sehr große Bildfläche durch ein immerwährendes Korrespondieren zusammenklingender Formelemente gedeckt wird.

Der Skandinave Edvard Munch (geb. 1862) hat die Klarheit und Stille, die Hodler an der Grenze der romanischen Kulturwelt gewann, weder erreicht noch gesucht. Wenn er nach den Gründen von Natur und Dasein forschte, so stiegen vor seinen Beschwörungen nicht die großen Urformen auf, die wir gegenüber der Wirklichkeit als Gestaltungen des schöpferischen Geistes uns vorstellen, sondern das Schattenhafte, Gespenstische, das die Realität des Irdischen für ihn annimmt. Ein visionärer Geist blickt über die Tatsächlichkeit der Umwelt hinaus. Was er malerisch faßt, ist eine unwirklich gewordene Wirklichkeit, durch deren Abbilder ein zauberischer Spuk dämmert. Menschliche Körper, Gruppen und Gesichter, blasse und erschreckend helle nordische Nächte sind nicht um ihrer selbst willen geschildert, sondern nur als ein sonderbares und unheimliches Spiegelbild der Rätsel, die hinter der Körperlichkeit

lauern. Eine seherhafte Begabung bringt das Unerklärliche, Dämonische in der Erscheinungswelt zur Anschauung, ob eine norwegische Landschaft auftaucht, ob Spaziergänger durch die Melancholie des Abends schreiten, ob Freunde oder Liebesleute zusammensitzen, oder ob ein Einzelner porträtmäßig festgehalten wird. Überall leben Geister: in jedem Haus, in jedem Baum, in jeder kahlen Wand eines öden Zimmers, in der Unfaßbarkeit einer weithin verklingenden Ebene, in der Trostlosigkeit der Meeresfläche. Nicht wie bei van Gogh, dessen Leidenschaft mit den Dämonen der geheimen Welt im Kampfe liegt, — hier spricht die seltsame Herbheit und Verschlossenheit des Nordländers ihre stumm beredte Sprache. Auch den großen Monumentalgemälden, mit denen Munch die Aula der Universität von Christiania schmückte, gab er diese symbolhafte Verschleierung. Nicht minder stark fand des Künstlers Sonderart, sein schmerzhaftes Gefühl für die Qual des Lebens, ihren Ausdruck in den Radierungen, Holzschnitten und Lithographien, wo die Schwere der Farbe nicht mehr die Geistigkeit der künstlerischen Vision belastet.

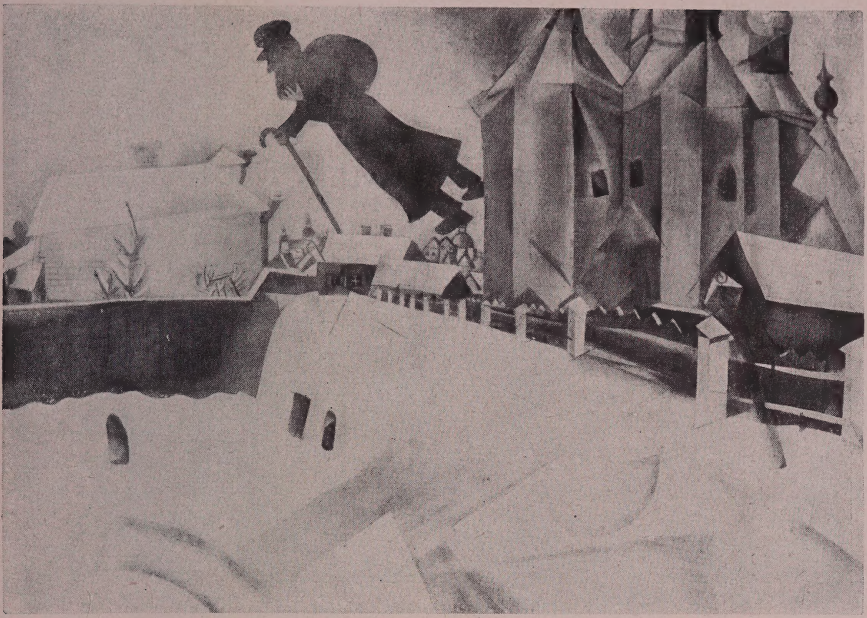
Albert Weisgerber, Absalom
Nach Hausenstein, Weisgerber, München 1918

Indessen, wenn auch das französische Element in der nun einsetzenden Phase der Kunstentwicklung nicht mehr so ausschließlich maßgebend blieb wie früher, so bewährte doch Paris zunächst noch die anregende und fruchtbare Kraft seines Bodens. Auch van Gogh und Munch erlebten hier ihre entscheidende Wendung, auch Hodler stand in enger Beziehung zur französischen Malerei. Die jüngeren Pariser Maler, die sich nun im „Herbstsalon" zusammenfanden, bildeten den ersten Kreis, der für die Verbreitung namentlich der Lehren Cézannes eintrat, wobei der Einfluß von Matisse mitwirkte. Immer deutlicher prägte sich nun eine Kunstart aus, die weniger die Ablösung der malerischen Oberschicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit erstrebte als vielmehr die Herausarbeitung des persönlichen Künstlererlebnisses in der



Christian Rohlfs, Soest

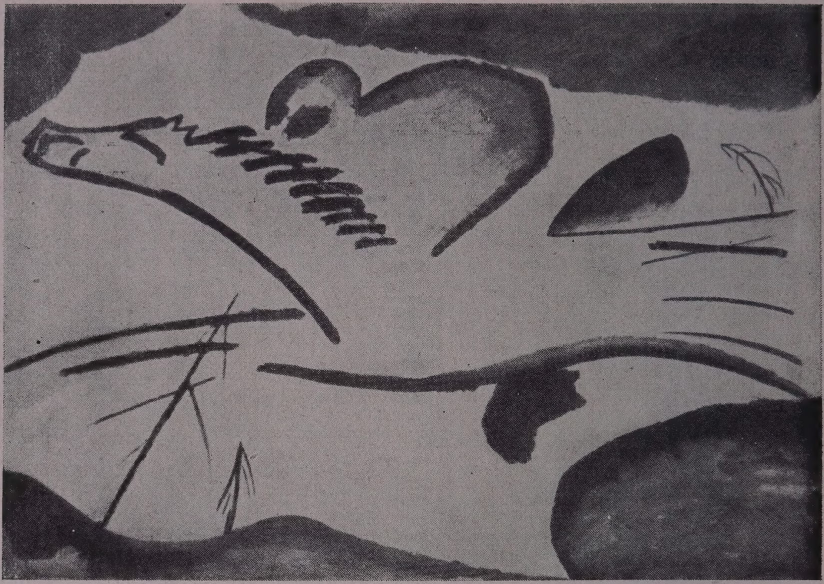
Wirklichkeit und den Ausdruck der inneren Gefühlserregung im Gestalter. Um die Jahrhundertwende entstand das geistreich erfundene neue Schlagwort des „Expressionismus", das dem Impressionismus entgegengesetzt wurde. Seine Herkunft ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Viele schreiben die Erfindung des Namens Matisse zu. Im Jahre 1901 wagte es der Maler Julien-Auguste Hervé, auf eine Folge seiner Bilder die neue Bezeichnung anzuwenden. Der erste aber, der sie in die Öffentlichkeit brachte und damit der allgemeinen Benutzung zuführte, war Vauxcelles, der Kunstkritiker des „Gil Blas". Es war eine sehr geschickt geprägte Formel, die deutlich die Verlegung des Standpunktes anzeigte: daß den jüngeren Malern eben nicht mehr die Wirkung des von außen her gewonnenen Eindrucks als das Wichtigste erschien, sondern die Fähigkeit, Schwingungen und Erregungen in der Innenwelt des Künstlers selbst sichtbar zu machen. Das Kennzeichnende der Bilder, die unter solchem Zeichen entstanden, waren ausdrucksvolle Farbe, in Flächen aneinander gefügt, betonter, vielsagender Umriß, Abwendung vom Ziel der unter allen Umständen gesuchten Naturillusion, ein Zurückfinden zu möglichst einfachen, unkomplizierten, ja primitiven Darstellungsmitteln. Ausgangs- und Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit ward lediglich das seelische Erlebnis des Künstlers, der sich der Natur nicht mehr als andächtiger Diener, sondern als ebenbürtiger Schöpfer gegenüberstellt. Man will ohne Umschweif und ohne den Weg über das der Wirklichkeitswelt entnommene Gleichnis zu nehmen, aussprechen, was an Empfindungen und Gesichten in der



Marc Chagall, Über Witebsk

Vorstellung des Künstlers durch die Eindrücke der Umwelt und, weiter ausgreifend, durch das Leben in der Welt der Erscheinungen überhaupt ausgelöst wird. Man sucht die Visionen der formalen Urvorstellungen sichtbar zu machen, die in der Wirrnis des Tatsächlichen verlorengehen. Und man sucht den tausendfältigen Beziehungen nachzuspüren, durch die sie im geheimen Leben der Künstlerpsyche mit dem Gesamtkomplex ihres Weltgefühls verbunden sind.

Das alles bedeutete einen radikalen Bruch mit den Überlieferungen der bisher gültigen Kunstlehre — und selbstverständlich zugleich auch mit denen der künstlerischen Ausdrucksform. Was schon Gauguin erprobt hatte, wird jetzt allgemeines Ziel: aus dem Anschauungskreis der gesamten europäischen Kunst seit der Renaissance hinauszustreben; denn das Wesen der Renaissance und der gesamten Entwicklung, die sie anbahnte, war Naturhingabe. Dies ganze Kompendium des Naturstudiums, auf das sich Jahrhunderte eingeschworen hatten, wurde über Bord geworfen. Mit neuer Anteilnahme und tieferem Verständnis wandte man sich der Betrachtung der Gotik zu, deren Sinn nicht Naturillusion, sondern Gefühlsmitteilung war, die sich darum schon als expressive Kunst zeigte. Daneben traten als bewunderte Vorläufer in der Vergangenheit die Künstler auf, die auch unter der Herrschaft der Renaissancegedanken das Vermächtnis der Gotik nicht vergessen hatten — der Deutsche Grünewald, der Spanier Greco. Zugleich erschienen alle Äußerungen unentwickelter und primitiver Kunst: urtümliche Malereien, Negerplastik,



Wassily Kandinsky, Lyrisches
Nach „Der blaue Reiter“, München (Piper) 1914

Schnitzwerke der Naturvölker, selbst Bauern- und Kinderkunst, als willkommene Helfer auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten für ein voraussetzungsloses Empfinden und Sinnenleben. Auf der ganzen Linie machte sich mit elementarer Gewalt das Streben geltend, mit dem gesamten Arsenal der gewohnten Formenwelt aufzuräumen. In Frankreich ging man dabei bald über die Neuerungen der führenden Meister hinaus. Henri Rousseau (1845—1910) schuf sich aus tiefer Herzenseinfalt eine idyllische, kindliche Tatsächlichkeit, bei der Landschaft und Figuren spielzeughaften Charakter annahmen. Robert Delaunay gab sich mit den fertigen Erscheinungen der Wirklichkeit nicht zufrieden, sondern suchte sie aus freier malerischer Phantasie neu aufzubauen. Allenthalben herrschte die Tendenz, den einzelnen Naturausschnitt, auch die menschliche Gestalt, auch den porträtmäßig aufgefaßten Kopf immer nur als Beispiel des Wirkens einer ordnenden Schöpferkraft anzusehen. Immer mehr trat dabei ein Element der Abstraktion, der geistigen Denkarbeit in die sinnliche Unbefangenheit der künstlerischen Arbeit; denn die verlorene Naivität der Empfindung, die man leidenschaftlich suchte, ließ sich so, wie die Kunst ferner und früher Völker sie besaß, nicht wieder hervorzaubern — sie konnte nur durch Überlegung, durch ein bewußtes Abstreifen überkommener Fertigkeiten und Anschauungsmaximen gewonnen werden.

Einen schlagenden Beweis für diesen sonderbaren inneren Trieb der neuen Kunst erbrachte der „Kubismus“. Auf der einen Seite bedeutet

Franz Marc, Blaue Pferde

er eine Reaktion gegen die Fessellosigkeit und Unwägbarkeit, zu der die neuen Prinzipien zu führen drohten. Auf der anderen Seite ein völliges Aufgehen im Geistig-Spekulativen, im Gehirn- und Nervenmäßigen. Es wurde hier der Versuch unternommen, nicht nur Wirklichkeitsbilder auf ihre verborgenen Urformen zurückzuführen, sondern ein Anschauungsproblem an sich zu lösen, einen philosophischen Begriff: den Begriff des Raumes als einer Grundkategorie des Denkens, durch Malerei zu bezwingen. Nicht Gestaltung räumlicher Dinge zu geben, sondern Gestaltung des Raumes selbst. Der Spanier Pablo Picasso (geb. 1881), der in Paris als ein Schüler Cézannes begonnen hatte, wollte die Ausblicke ins Unwirkliche, Transzendente, die sich schon in seiner ersten Zeit hinter den ätherischen Körpern und Gesichtern schlanker Menschen öffneten, ganz entschleiern. Ausgehend von einem einfachen Motiv, einer sitzenden Gestalt oder einem Musikinstrument, ging sein Auge den Beziehungen nach, in denen die Flächen und Kanten des körperlichen Objekts zueinander und zum umgebenden Raume stehen. Er suchte diese Beziehungen auf mathematische Formgebilde zurückzuführen, auf kubische Motive, Kreise, Segmente, Dreiecke, Kugeln, Zylinder und dergleichen, die er in freien Zusammensetzungen aneinanderfügte. Man hat sich Picassos Methode so vorzustellen, daß er seine Objekte gleichsam in die Urkristalle zerlegte, die ihrer formalen Erscheinung zugrunde liegen, und diese kristallinischen Elemente dann zu konstruktiven Märchengebilden in selbständig waltendem Spiel der Phantasie aufbaute und verschraubte. Es war eine mystische Ergründung des Gegenständlichen mit Hilfe einer streng arbeitenden Systematik, die sich malerisch einer Skala von geisterhaften Farben, von verschwebenden grauen, gelben, bräunlichen Tönen bediente.

Erich Heckel, Hockender Mann in der Ebene

Der Eindruck dieser eigenwilligen, alles Herkömmliche über den Haufen stoßenden Doktrin auf die jüngere Generation war außerordentlich stark. Nicht nur, daß sich in Paris selbst ein ganzer Kreis Gleichgesinnter um Picasso scharte, die als geschlossene Gruppe der „Kubisten" — wenngleich unter sich wieder in verschiedene Untergruppen gespalten — seit dem Jahre 1910 im Herbstsalon ausstellten: die Hinneigung zum Unwirklichen, Übersinnlichen und Irrationalen, die nach und nach von der jüngeren Künstlerschaft überhaupt Besitz nahm, erblickte gerade im Kubismus einen willkommenen Weg, sich zu betätigen. Auch außerhalb des engeren Kreises, in Frankreich wie in Deutschland und den übrigen Ländern, wurde Picassos Anregung mit Eifer aufgegriffen. Sie wurde, ebenso wie alle anderen Mittel der neuen Kunst, oft genug nur als leere Formel übernommen und nachgebetet. Doch sie ward auch im ernsten Ringen der jüngeren Künstler, über das Sichtbare hinaus in die Rätsel der Welt einzudringen, zur Spiegelung ihrer Visionen eine neue Optik zu begründen, als wichtiges Hilfsmittel und Zwischenglied eingeordnet.

Gerade während der Kubismus seine Predigt einer neuen Systematik begann, erlebte die Lust zur Zertrümmerung aller festen Formgesetze ihre

höchste Feier im Auftreten der italienischen Futuristen, die dann freilich auch wieder kubistische Ideen in sich aufnahmen. Wenn die gesamte moderne Kunst prophetisch die Neugestaltung der Weltanschauung und des Lebensgefühls der europäischen Völker ankündigte, so hat der Futurismus besonders die umwälzende Katastrophe der Alten Welt durch Krieg und Revolution seherhaft vorausgesagt. Nicht nur durch die Manifestationen der Maler, die sich unter seine Fahne stellten, sondern durch die Theorien und Programme, die namentlich sein Wortführer Marinetti aufstellte. Hier brach, in wunderlichen Formen, aber überwältigend, der revolutionäre Gedanke sich Bahn, der nichts Geringeres als eine völlige Zertrümmerung der ganzen bestehenden Welt der abendländischen Zivilisation verlangte, sie mit Hohn und grimmigem Spott übergoß, gewalttätig an ihren Fundamenten rüttelte, mit dem Ziel, auf jungfräulichem Boden dann neue Keime anzupflanzen. Ein tobender Radikalismus feierte in wilden Versen den Krieg als das große Zermalmungsmittel für die verdammte Epoche des Mechanismus, das die Grundlage zum Neuaufbau der menschlichen Gesellschaft, des Empfindungslebens und der Kunst bilden sollte — durch diese Stellung zum Kriege unterschieden sich die Futuristen noch von den Revolutionären der folgenden Epoche. Die Art, wie diese Gesinnung, der ein glühender Idealismus innewohnte, sich in der Malerei äußerte, war nicht einheitlich. Gino Severini, vielleicht die größte Begabung des italienischen Kreises, gab sich etwa als ein erregter Fortführer des Neoimpressionismus, wenn er Erscheinungen der Straße oder das schwirrende Durcheinander an den Stätten betäubender weltstädtischer Vergnügungen in einem verwirrenden Spiel prismatisch zerlegter Farbenteile festhielt, das aber nun nicht mehr Wirklichkeitsillusion

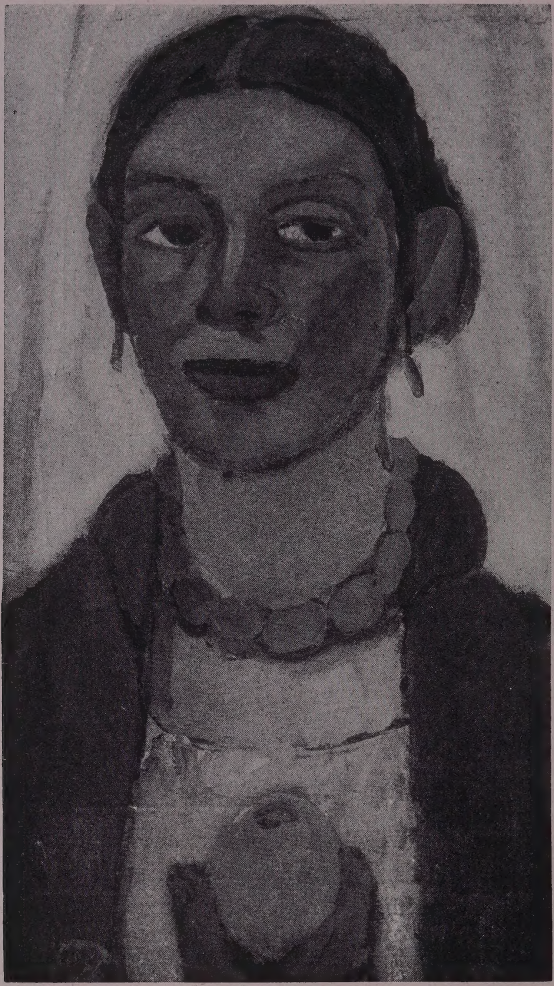
Karl Schmidt-Rottluff, Dame im Schaukelstuhl

Max Pechstein, Der Sohn des Künstlers
Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

anstrebte, sondern die Bewegung an sich, die Ruhelosigkeit und sinnlose Nervosität selbst festzunageln suchte. Severinis Genossen, unter ihnen Umberto Boccioni (im Kriege 1916 gefallen), Carlo Carra, Luigi Russollo, haben den futuristischen Gedanken stärker ausgebildet, der nach Mitteln suchte, im Zusammenwürfeln von Erinnerungsbildern, realistischen Einzelheiten, verschwimmenden Traumvorstellungen die ganze Wirrnis und Haltlosigkeit der modernen Seele zu spiegeln. Die Unordnung und Zerfahrenheit des von unzähligen Eindrücken überlasteten, aus ihrer Bedrängung sich fortsehnenden modernen Menschen sollte hier Gestalt gewinnen. Drohende Anklage wurde erhoben, während die Ankläger selbst die Furchtbarkeit der Welt, unter der sie litten, über ihrem Kopfe zusammenschlagen fühlten und sich eben durch ihre künstlerische Bezwingung von ihr zu befreien strebten. Kein Zweifel: ehe man sich dessen versah, war hier wieder in die Kunst ein geistiges, ja literarisches Element eingedrungen, das sich gewiß von Grund aus von der literarischen Kunst vom Beginn und aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts unterschied, aber letzten Endes doch derselben Wurzel entsprang. Die italienischen Künstler selbst verfügten nicht über genug Talent, um durch überzeugende und bezwingende Werke ihr Wollen zu dokumentieren, aber auch von ihnen gingen Anregungen aus, die sich über ganz Europa fortpflanzten.

Max Pechstein, Tanzende aus Palau

Die deutsche Kunst nahm die Fülle neuer Gedanken bereitwillig in sich auf. Die Sehnsucht, dem Naturdienst des Impressionismus zu entfliehen, kam einem Grundzuge des deutschen Wesens entgegen. Schon während der Herrschaft des Realismus und Naturalismus tauchte im Kreise der Deutsch-Römer der heiße Wunsch nach einer Malerei freier Phantasie und großer, über die Wirklichkeit hinausweisender Deutung auf. Böcklin und Feuerbach blieben dabei noch mit der älteren Romantik verknüpft. Aber Marées strebte schon auf Wegen, die er sich selbst erst freimachen mußte, zu einer Sichtbarmachung geheimnisvoller Zusammenhänge und ursprünglicher Raumvorstellungen — denn eben in der Erfassung der Rätsel des Raumes ruht ja die der bildenden Kunst mögliche Ergründung der letzten Bedingungen allen Daseins im Kosmos. Was Marées angebahnt hatte, wurde zunächst nicht weitergeführt. Es blieb trotz allen Ansätzen bei den Bemühungen einer Neuromantik, die ihre Vorstellungswelt im wesentlichen von der Vergangenheit übernahm, wobei als neue Zutat die verjüngte und verfeinerte Farbensprache hinzugefügt wurde. Erst der Einfluß von Cézanne und Matisse machte die schlummernden Kräfte frei. Rasch folgte dann der Einmarsch der anderen im Ausland geborenen Ideen.



Paula Modersohn, Selbstbildnis

Es kann sich in dieser Übersicht nur darum handeln, die treibenden Kräfte aufzuzeigen und einzelne Persönlichkeiten hervorzuheben, denen Führerkraft innewohnte. Denn es ist bisher das Schicksal der jungen Kunst auf deutschem Boden gewesen, daß ihre Bedeutung und ihr Wert mehr in der gemeinsamen leidenschaftlichen Sehnsucht einer ganzen Generation ruhte als im Wirken großer Einzelerscheinungen. Es ist die Summe der Bestrebungen, es sind die umfassenden Kundgebungen eines stürmisch vordringenden Gesamtwillens, die sich der geschichtlichen Betrachtung heute als das Maßgebende darstellen. Wie weit neben dem Willen auch die schöpferische Kraft sich stark genug erweisen wird, um künstlerische Taten hohen Ranges hervorzubringen, steht noch dahin.

Indessen findet der Zurückblickende schon heute eine nicht geringe Reihe künstlerischer Persönlichkeiten, die sich aus der großen Phalanx abheben. Ein Niederschlag von Cézanne fand sich zuerst in den religiösen Gemälden und andersartigen Kompositionen von Albert Weisgerber (1878—1915), der zu den Opfern des Krieges gehörte. Ähnlich in den Bildern des Rheinländers Friedrich August Deußer (geb. 1870). Von der Matisse-Schule gaben Heinrich Nauen (geb. 1880) und Hans Purrmann Kunde. Vom Eindruck, den van Gogh in Deutschland machte, zeugten der Westfale Christian Rohlfs (s. o. S. 403) in seinen späteren Werken und der Berliner Theo von Brockhusen (1882—1919).

Emil Nolde, Weib und Mann

Wesentlich wurde sodann die Entwicklung in München und in Dresden gefördert. In München bildete sich schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die „Neue Künstlervereinigung“, die sich aus der Sezession ablöste. Die treibenden Kräfte in ihr waren einige russische Gäste: Wassily Kandinsky, Alexei von Jawlensky, Wladimir von Bechtejeff und die Malerin M. von Werefkin, denen sich die Deutschen Adolf Erbslöh (geb. 1881) und Alexander Kanoldt (geb. 1881) anschlossen. Hier vor allem wurden die Prinzipien des Expressionismus angenommen, durchgeführt und angewandt, wobei auch schon, bei Kanoldt, alsbald

Berührungen mit dem Kubismus stattfanden und durch den russischen Kreis später wieder neue Gedanken auftauchten.

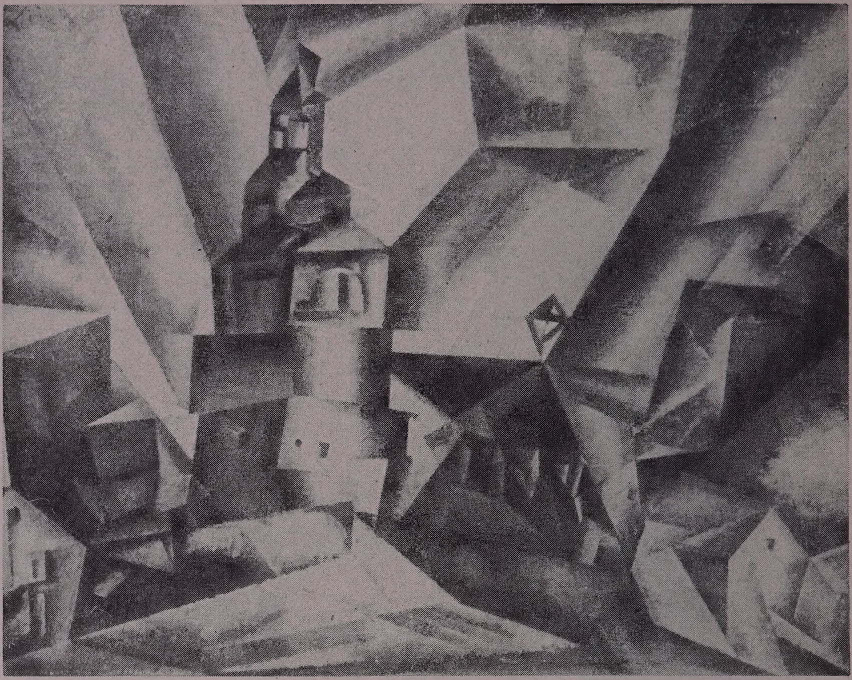
Als das stärkste Talent aber ragte aus dieser Münchner Gruppe Franz Marc hervor (1882—1916), der gleichfalls im Kriege fiel. Ihm war das Tier als eine Verkörperung instinktmäßigen Lebens ein tief gedeutetes Symbol der neuen Weltanschauung, die Geist und Natur, Seele und Erscheinung als eine heilige Einheit zu begreifen trachtete. Das Tier als Bruder von Landschaft, Stein und Pflanze hat Marc immer wieder gemalt, in Bildern, die nicht den äußeren Realismus bestimmter Geschöpfe, sondern das Wesen der Gattung, die in ihr unbewußt ins Lebendige gewachsene Triebkraft darstellen wollen. Oder deren Formen, wie in seinem Hauptwerk: „Blaue Pferde", phantastisch umgedichtet, als ein Gleichnis angenommen werden, durch das sich ein aus dunklen Gefühlsgründen aufsteigendes Naturgefühl ausspricht.

Oskar Kokoschka, Selbstbildnis
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

In Dresden war es die Vereinigung der „Brücke", in der die leidenschaftliche Energie jüngerer Künstler um den neuen Ausdruck rang. Bei ihnen fand sich Erich Heckel (geb. 1880) ein, der von bizarren Umformungen der Wirklichkeit zu Landschaften von großer Auffassung und religiösen Gemälden von gotischer Innerlichkeit den Weg fand. Ihm zur Seite stand Ernst Ludwig Kirchner (geb. 1880). Sodann Karl Schmidt-Rottluff (geb. 1884), der in der zusammenraffenden Vereinfachung die rücksichtsloseste Konsequenz zog.

Vor allem aber Max Pechstein (geb. 1881), der aus gesundem Weltgefühl und angeborenem Malertemperament, vor allem in Figurenbildern, aber auch in Landschaften, mit leuchtenden Farben Steigerungen und Deutungen des Wirklichen erreichte. Pechsteins Malersinn trieb ihn, wie einst Gauguin, in exotische Fernen, nicht nur aus Europamüdigkeit, sondern vor

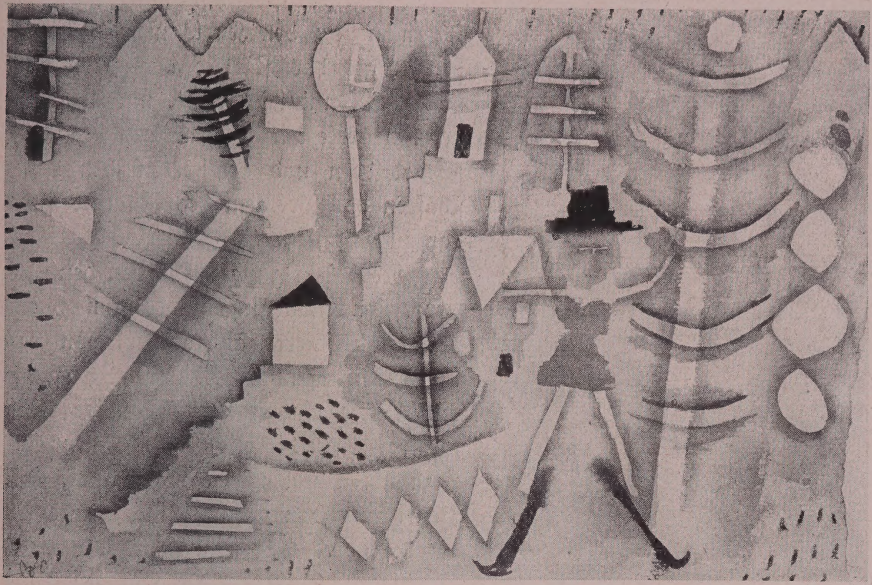
Ludwig Meidner, Ich und die Stadt



Lyonel Feininger, Markt Wippach

allem um sein durstiges Auge an der Glut tropischer Farben sinnlich zu ergötzen. Bei ihm vor allem ist nach den Zerlegungen und Nuancierungen des Impressionismus die absolute Farbe in ihrer materiellen Schönheit und dekorativen Kraft wieder zur Geltung gekommen.

Im nördlichen Deutschland wuchs aus der Stimmungsmalerei der Worpsweder, die selbst schon einen Protest gegen den Impressionismus ausgesprochen hatte, in Paula Modersohn (1876—1907), der Gattin Otto Modersohns, die Vertreterin einer neuen stilisierenden Kunst tiefen Gefühlsausdrucks hervor. Ganz auf sich gestellt, in nordischer Einsamkeit, entwickelte sich Emil Nolde (geb. 1867) aus impressionistischer Betätigung zu seiner großartigen Eigenwilligkeit, die mit breiten, glühenden Farbströmen eine Kunst machtvoll verinnerlichten Ausdrucks entfaltet. Mit unheimlicher Kraft weiß hier ein Maler, der aus tiefem Handwerkswissen die Farbe als malerisches Element sprechen läßt und zugleich den seelischen Gehalt der formalen Erscheinungen nach außen treibt, verborgenes Leben zu beschwören. Den tiefsten Eindruck machen Noldes religiöse Malereien, Bilder von bezwingender Haltung, die in persönlicher Lapidarschrift über den einzelnen Legendenstoff hinaus das tiefste Wesen religiöser Hingabe, Spannung und Ergriffenheit zu formen wissen.



Paul Klee, Kleine Winterlandschaft mit dem Skiläufer
Mit Genehmigung von Hans Goltz, München

Auch bei dem Österreicher Oskar Kokoschka (geb. 1880) blieb die Herkunft aus dem Impressionismus noch klar erkennbar. Ihm entnahm er seine Technik, reiche Farbströme zu verwischen, die sich wesentlich von der Flächenart der anderen unterscheidet. Aber das Ziel ist nicht mehr die malerische Analyse der sichtbaren Oberfläche, sondern ein Herauspressen des innersten Gehalts der Landschaften, Gruppenbilder und vor allem der Einzelporträte, auf denen Kokoschkas rasch aufblühender Ruhm sich gründet. Die leidenschaftliche Anteilnahme des Künstlers selbst und seine Kraft der Vergeistigung drücken sich aus in den durcheinandergequirlten, gleichsam in sich verschlungenen Farbtönen, die mit großem malerischen Wissen und ungewöhnlicher Kunst der Stufung und Ordnung den unsichtbaren Gehalt der Objekte ins Bild treiben — sie spiegeln sich in der ursprünglichen Gebärdensprache seiner Gestalten. Aus der Analyse der äußeren Erscheinung ist eine Analyse des Seelischen geworden.

Ähnlich, doch in eigener Weise, geht Ludwig Meidner (geb. 1884) in seinen Porträten dem geistigen Bilde der Persönlichkeit nach. Hier hat die Leidenschaft, die Innerstes nach außen zu drängen sucht, fast schon eine Anknüpfung an die Sprache des Barock erreicht, das der jungen Generation neben der Gotik als eine unnaturalistische, expressive Kunst der Vergangenheit erscheint. Überall zeigt sich das Streben, die Umwelt nicht als etwas Gegebenes aufzufassen, sondern ihren Aufbau zu erforschen und von innen her vor unseren Augen neu zu bilden, um dadurch tiefer in sein verborgenes Geheimnis

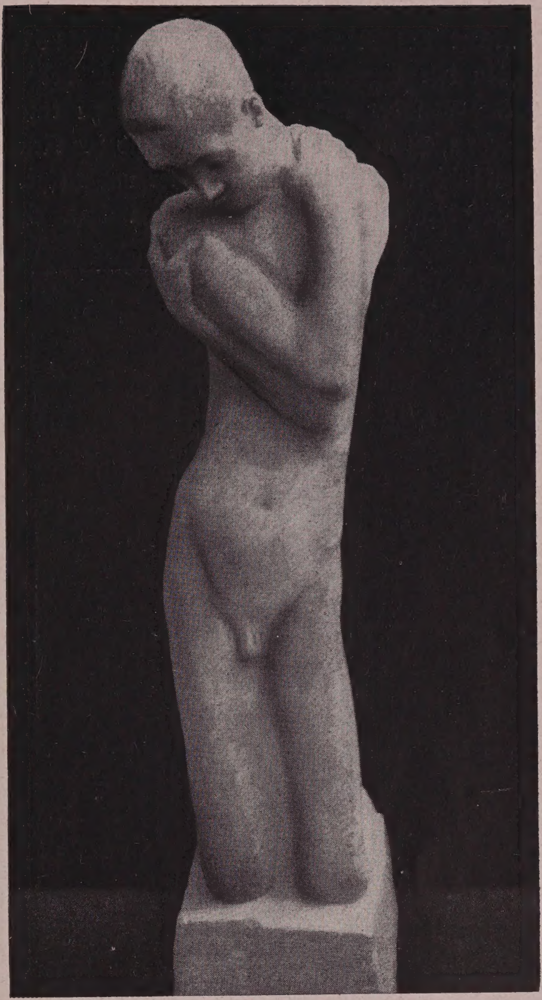
Aristide Maillol, Pomona
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin

einzudringen. So hat auch Lyonel Feininger den Kubismus aufgefaßt, den er als das stärkste deutsche Talent dieses Bekenntnisses nutzt, um in selbstherrlich zerlegten und getürmten Architekturbildern und architektonischen Landschaften das Problem des Raumes sichtbar zu gestalten.

Neue Anregungen für den deutschen Expressionismus gingen sodann noch einmal, und stärker als vorher, von russischer Seite aus. Marc Chagall bildete sich eine phantastisch-naive Märchenwelt, die die malerische Kultur des Cézanne, die kindliche Anschauung des Henri Rousseau — nach ihr formte sich die besondere Vorstellungsart des „Infantilismus" — und das von den Futuristen übernommene unbekümmerte Spiel durcheinander gewürfelter Einzelheiten selbstherrlich verband.

Kandinsky (geb. 1866) tat dann den letzten Schritt, um völlig frei von der Natur Gefühlserkenntnis im Bilde auszudrücken, die innere Musik tönen zu lassen, die im Rhythmus von Formen und Farben arbeitet. Höchstens eine flüchtige Andeutung von sinnlich faßbaren Dingen wird gelegentlich zugelassen, im wesentlichen aber gleicht das Gemälde einer von bewußter Absicht geordneten Palette. Die „Kompositionen" und „Improvisationen" Kandinskys suchen das mystische Leben der reinen Farbe, die, nun wirklich absolut geworden, nur noch durch die Abwägung und Kontrastierung der Werte spricht. Der Einfluß dieser Lehre, die sich Kandinsky selbst in heißem Ringen ergrübelte, ward außerordentlich stark. Er schleifte alsbald eine breite Flut junger Maler hinter sich her, die das Gegenständliche überhaupt, das „Substantielle", verachteten und nur noch im sinnlich-musikalischen Ausdruck der Farbe Sinn und Zweck der Malerei erblickten. Wie beim Kubismus, ja noch mehr als bei ihm, zeigte sich dabei die Gefahr, daß Nachbeter und Mitläufer die Gedanken ihres Meisters mißverstanden und sich einer schrankenlosen Willkür hingaben, der Tor und Tür geöffnet zu sein schien. Wie

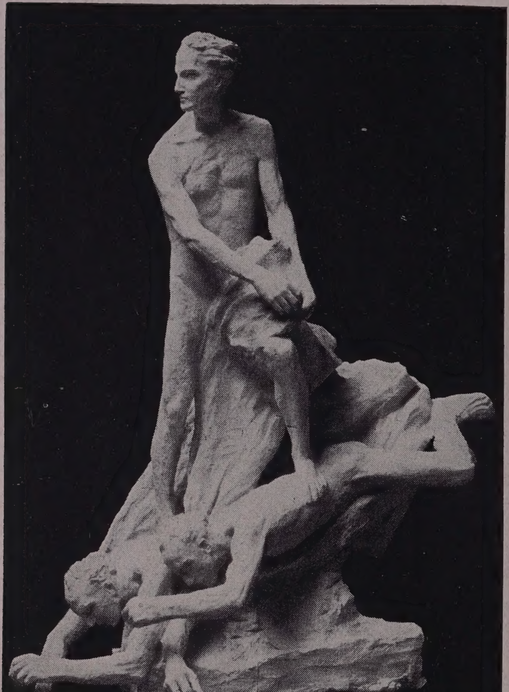
sehr auch hier jedoch die Eigenart einer künstlerischen Persönlichkeit zu besonderen Lösungen vorzudringen vermochte, bewies der Deutsche Paul Klee (geb. 1879) in seinen frei schwebenden Kompositionen, die eine zarte Lyrik des Gefühls, eine sublime Vergeistigung gewonnener Eindrücke unmittelbar in kleine Bildvierecke gießen.


George Minne, Kniender
Aufnahme Dr. F. Stoedtner, Berlin

Die Macht der neuen Gedanken und formalen Prinzipien verbreitete sich über ganz Europa. Doch es lag im Wesen der jungen Kunst, daß sie stärker auf die germanischen als auf die romanischen Völker wirkte. Auch die Franzosen konnten sich nicht entschließen, dem Geist und Intellekt, der seelischen Lyrik und philosophischen Grübelei zuliebe auf ihre Überlieferungen des Geschmacks und der Steigerung sinnlichen Lebens zu verzichten. Aber in der Schweiz, wo sich namentlich in Genf um Hodler eine Schule bildete, in den skandinavischen Ländern, wo Munchs Neuerungen frühzeitig ein Echo fanden, in Holland, wo Jan Toorop (geb. 1860), ein Mischblut von den Kolonien, schon vor Jahrzehnten mit geheimnisvoll stilisierenden Symbolismen aufgetreten war und nun Jacoba van Heemskerck märchenhafte und versonnene Stimmungen mit Hilfe des Kubismus in Gemälde umsetzte — hier überall drängte die Jugend dem noch unbekannten Endziel der neuen Kunst zu.

Mit der Malerei wurden die anderen Künste von der Bewegung erfaßt. In der Graphik mußte sie besonders den Holzschnitt reformieren, der durch seine technischen Voraussetzungen von Hause aus zu einer Sprache breiter Flächen, energischer Umrisse, symbolhafter Abstraktion gedrängt wurde.

Aber auch die Plastik wurde mitgerissen. Wiederum ward Paris der Geburtsort des Neuen. Aristide Maillol (geb. 1861) stellte sich neben Rodin wie Cézanne neben die Meister des Impressionismus. Auch Maillol strebte von der analytischen Methode zu einer Synthese, die sich jedoch ihre Gesetze nicht mehr von der Antike und der Renaissance holte, sondern von einem selbständigen Studium der Ägypter und Assyrer, deren Art nun aus modernem Empfinden wieder aufgenommen wurde. Die Durchführung des Details, die Nachahmung des atmenden Lebens interessiert nicht mehr, nur die großen Formen und Flächen, die in Maillols Aktfiguren und in seinen winzigen, höchst reizvollen Statuetten zu ungewohnten Gesamtwirkungen miteinander verbunden wurden. Hier zuerst tauchte eine Ahnung auf, daß auch über Rodin hinaus noch eine Entwicklung möglich war.

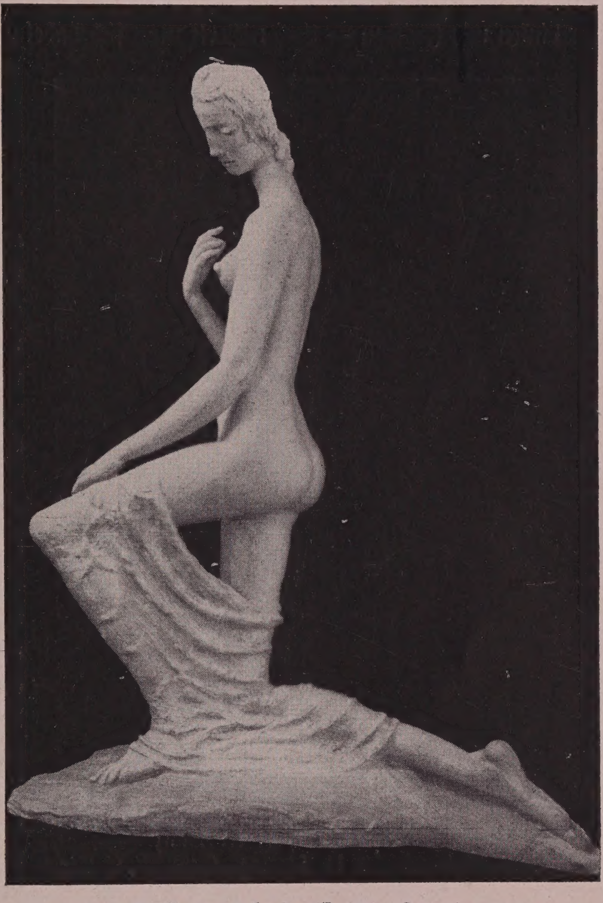


Gustav Vigeland, Kain und Abel
Stockholm, Nationalmuseum

Von einer anderen Seite her suchte der belgische Bildhauer George Minne (geb. 1867) aus dem Realismus zur festen Bindung eines neuen Stils zu gelangen, indem er von gotischen Anregungen ausgehend die innere Struktur der körperlichen Liniensysteme aufzeigte. Auch Rodin hatte zur Gotik hinübergeblickt, aber um das individuelle Leben seiner Figuren eindringlicher zu beschwören; in seinen „Bürgern von Calais" war er durchaus gotischen Kompositionsgesetzen gefolgt. Doch Minne verzichtete nun auf die Nachbildung von Haut und Muskeln und allen Einzelheiten der Körperoberfläche, er stellte vielmehr solcher Nachbildung die Statik und Tektonik des menschlichen Baus gegenüber. Entscheidend ward auch hier das Fortstreben vom Individuellen zum allgemeiner Gültigen und Typischen. Wiederum ward, wie bei den Malern, nicht Reproduktion der Wirklichkeit, sondern Ergründung ihres elementaren Daseins das Ziel.

Der Einfluß der Gotik, die alle diese Probleme in ihrer Weise schon aus der wunderbaren Einheit der mittelalterlichen Anschauung gelöst hatte, wuchs

hierbei von Jahr zu Jahr. Auf ihren Wegen wandte sich der Norweger Gustav Vigeland von Rodin her den neuen Ideen zu. Sie wurde für den Deutschen Wilhelm Lehmbruck (1881—1919) die Führerin zu den überschlanken Gebilden seiner ätherischen Figuren, in denen eine verträumte Leidenschaft des Gefühls plastischen Ausdruck suchte. Neben ihm steht in Deutschland als Führer und Meister des jungen Bildhauergeschlechts Ernst Barlach, der freilich von einer ganz anderen Seite her, aus einem starken und machtvollen Gefühl des Gegenwärtigen seine Kunst tiefer Beseelung toten Stoffes fand, indem er Gestalten der umgebenden Welt wohl aus ihrer zeitlichen Gebundenheit, doch mit großartiger Vereinfachung aus dem Einzelfall emporhob zu Verkörperungen menschlicher Empfindungen. Glühende innere Erregtheit wird dabei durch plastische Gesetzmäßigkeit gebändigt, und mit äußerster Knappheit der Mittel werden seelische Zustände in feste Formungen übertragen.



Wilhelm Lehmbruck, Die Kniende
Berlin, National-Galerie

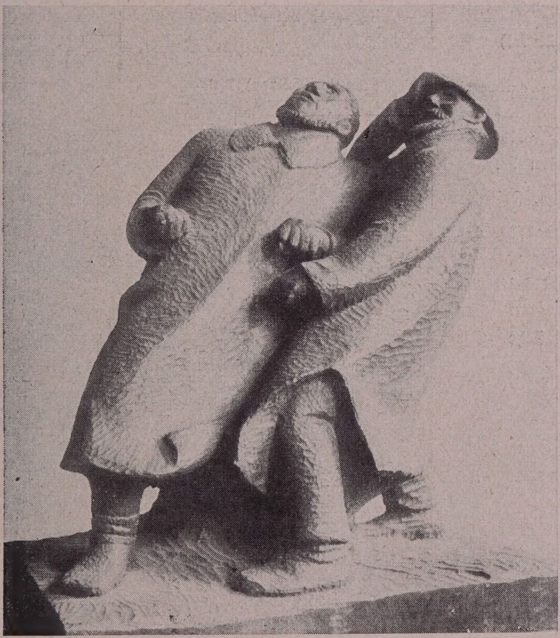
Das gotische Prinzip aber führte in der Fortentwicklung der jüngsten Plastik zu einer völlig abstrakten Erfassung des räumlichen Rhythmus. Auch hier ward, ganz wie in der Malerei, die Naturillusion immer rücksichtsloser verbannt und alles auf die absolute Erkenntnis der Körperexistenz an sich und ihrer mystischen Größe gestellt. Aber wie bei der Malerei führte auch hier der Gedankengang vom Sinnlichen in eine kühle Konstruktion des Geistigen. Der Begründer dieser Bewegung ward der Russe Alexander Archipenko, der mit der entschlossenen Konsequenz seiner künstlerischen Persönlichkeit im

Körperhaften nichts sichtbar zu machen strebt als eine Vision seines Aufbaus. Doch ein Jahrzehnt nach dem Weltengewitter des Krieges und den Erschütterungen, die es fortwirkend mit sich gebracht, setzte ein Neuaufbau ein. Die Willkür, die der unbekümmerte Subjektivismus heraufbeschworen hatte, mußte einem allgemeinen Streben nach Gesetzmäßigkeit weichen. Der expressionistischen Auffassung entnahm man die Gedanken einer großzügigen und zusammenfassenden Architektur von Gemäldeteilen wie von modellierten Körpern durch klare Systeme bestimmender Linien und Flächen — doch näherte man sich dabei wieder mehr der Erscheinung des Naturbildes. Von einer Wiederanknüpfung an den früheren Realismus war gleichwohl nur bedingt die Rede; denn aus den Bewegungen der Zwischenzeit übernahm man zugleich das Gesetz und die Kunstmittel, über die unmittelbare Naturillusion hinaus zu einer vertieften Deutung des Wirklichkeitseindrucks zu gelangen.

Alexander Archipenko, Roter Tanz
Nach Sturm-Bilderbücher II. Verlag „Sturm", Berlin

In der französischen Malerei wurden Derain, Othon Friesz, Dunoyer de Segonzac, André Lhote Führer auf diesem Wege, den auch Picasso beschritt. Von der jüngeren Generation hatte namentlich Maurice Utrillo Erfolg, der in Straßen- und Häuserbildern von außerordentlicher Feinheit des Farbenausdrucks ein geistreiches Spiel streng durchgebildeter und kubisch empfundener Formelemente trieb. In Deutschland zog aus der Verbindung der Cézanneschen Malkultur, expressionistischer Beseelung und neuer Hingabe an die optische Tatsächlichkeit vor allem Karl Hofer die Kraft zu einer Figurenmalerei von tiefer Eindringlichkeit. Max Beckmann nutzte diese Mischung zu eigenwilligen Kompositionen, die das gespenstische Wesen in der wirklichen Welt zu fassen suchten. Die nachfolgende Generation ging konsequent weiter; aber wenn sich aus ihren Bemühungen das Schlagwort der „neuen Sachlichkeit" bildete, so war es bezeichnend, daß ihm zur Seite die Formel trat, man suche damit einen „magischen Realismus".

Entscheidend für die geistige Einstellung der Künstlerschaft im dritten Dezennium des Jahrhunderts wurde eine freie Hingabe an die Gegebenheiten von Welt und Leben. Den reinsten Ausdruck für die neue Weltanschauung, die emporstieg, fand die moderne Architektur, die aus geläuterter Formanschauung, aus ethischer Aufrichtigkeit in der Anpassung an Zweck und Notwendigkeit des Lebens, aus gereiftem technisch-ingenieurhaften Gefühl wie aus der produktiven Benutzung früher unbekannter Baustoffe (Beton, Eisenbeton, Stahlplatten u. dgl.) originelle Grundsätze der Raumgestaltung fand. Neben Holland, wo J. J. P. Oud führte, und Frankreich, wo der Schweizer Le Corbusier am mutigsten die ungewohnte Bausprache meisterte, warf namentlich Deutschland gewichtige Kräfte in die Wagschale. Erich Mendelssohn, die Brüder Max und Bruno Taut, Hans Poelzig, Mies van der Rohe, die Brüder Luckhardt, Heinrich Tessenow gehören zu denen, die an der Spitze stehen. Gerade an diese Neuentfaltung der Architektur, die stets die Mutter aller Künste gewesen, und die nun mit stärkster Energie und erfindungsreichstem Können die ästhetischen wie die ethisch-sozialen Triebkräfte der Zeit in gleichnishafte Gestaltung zwingt, knüpft sich die aufrecht und hoffnungsvoll ausschauende Erwartung auf eine unter völlig veränderten Bedingungen erwachsende Blüte der Phantasieschöpfung unter einem neuen, glückverheißenden Stern.



Ernst Barlach, Der Schrecken
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Register

Aachen, Münster 63 (Abb. 63).
Abakus 29.
Abencerragenhalle siehe Alhambra.
Abendmahl (Leonardo) 164 (Abb. 167).
Abu Simbel (Nubien), Felsentempel (Abb. 17).
Achenbach, Andreas 369 (Abb. 366).
—, Oswald 370.
Afrikanische Kunst 13 (Abb. 12, 13, 14).
Aegäische Kunst 26—27.
Agamemnon, Burg des 26.
Aegina, Athenetempel 33.
Aeginetengruppe 33, 35 (Abb. 33).
Agrigent, Tempel 29.
Agrippa 48.
Ägyptische Kunst 14—20, 26 (Abb. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21).
— — Einfluß auf die expressionistische Plastik 482.
Ährenleserinnen (Millet) 363 (Abb. 349).
Ahlert, Fried. 324.
Akanthusblätter (Säulenmotiv) 31.
Akropolis siehe Athen.
Alberti, Leo Battista 110, 112.
Albrechtsburg, Meißen 97.
Alcazar (Sevilla) 62.
Alexander der Große, Zeitalter des 39, 44.
— —, Büste (Lysippos) 39.
Alexanders Hochzeit mit Roxane (Sodoma) 184.
Alexanderschlacht (Mosaik) 44.
Alhambra (Granada) 61 (Abb. 61).
Allegri, Antonio, siehe Correggio.
Alt, Rudolf von 383.
Altamerikanische Kunst 13 (Abb. 10).
Altchristliche Kunst 52—59.
— Architektur 54—56 (Abb. 52, 53).
— Malerei 52—53, 58—59 (Abb. 53, 59).
— Plastik 53—54 (Abb. 51, 54).
Altdorfer, Albrecht 211.
Altgermanische Kunst 62.
Amaldeo, Giovanni Antonio 114.
Aman-Jean, Edm. 416.
Amazone (Polykleitos) 35.
Amazonenkampf (Skopas) 36.
Amerbach, Bonifazius, Porträt (Holbein) 214.
Amiens, Kathedrale 90, 92.
Ammontempel, Karnak 17.
—, Luksor 17 (Abb. 16).
Amor und Psyche (Canova) (Abb. 309).
— (Burne-Jones) Abb. 358.
Amortempel (Trianon-Schloß) (Abb. 375).
Amsterdam, Malerei 237, 244.
Anatomie (Rembrandt) 241 (Abb. 243).
Andri, Ferdinand 404.
Anfänge der Kunst 9—24.
Angelsächsische Kunst 62.
Angelico Fra, siehe Fiesole Giovanni Angelico da.
Angelus (Millet) 363 (Abb. 362).
Angers, Kathedrale 75.
Anghiari, Sieg bei (Leonardo) 164.
Angoulême, Kathedrale 75.
Anthemios von Tralles 57.
Antike, Einfluß auf die Renaissance 103—104, 136, 140, 185, 191—192.
Antinous (Vatikan) 49.
Antokolsky, Markus 437.
Antonello da Messina 138.
Antonio da Murano 137.
Antwerpen, Dom 98.
—, Malerei 211—214.
Apelles 44.
Aphrodite Anadyomene (Apelles) 44.
Apokalypse (Dürer) 200.
— (Cornelius) 333 (Abb. 331).
Apollinariskirche bei Remagen 324.
Apollo (Eidechsentöter, Praxiteles) 36.
— (Skopas) 36.
— vom Belvedere 36 (Abb. 38).
— von Tenea 33 (Abb. 33).
— und Daphne 223 (Abb. 222).
Apostelbildnisse Dürers 209 (Abb. 209).
Apoxyomenos (Lysippos) 39.
Apsis 55.
Arabeskenstil 60.
Arabische Kunst 60.
Archipenko, Alexander 483 (Abb. 484).
Architektur (siehe auch Barock, Burgbauten, Bürgerhäuser, Gotik, Kirchenbau, Klassizismus, Palastbau, Profanbau, Rathäuser, Renaissance, Rokoko, Romanische Kunst, Schloßbau, Tempel, Warenhausbau).
—, ägyptische 14—18.
—, altamerikanische 13.
—, altchristliche 54—56.
—, assyrische 19, 20.
—, babylonische 19.
—, byzantinische 56.
—, etruskische 46.
—, griechische 28—32.
—, islamitische (mohammedanische) 60—62.
—, jüdische 23.
—, karolingische 62—63.
—, kretische 26.
—, megalithische 12.
—, moderne 428—432.
Architektur, mykenische 26—27.
—, persische 20—22.
—, phönizische 23.
—, römische 46—49.
Architrav 28.
Argos, Bildhauerschule 35.
Ariadne (Dannecker) 310.
Arkaden (Kolosseum) 48 (Abb. 46).
Arles, Kathedrale 75.
Arnold, siehe Meister Arnold.
Arnolfini-Bildnis (Eyck) 145.
Arnolfo di Cambio 99.
Assisi, S. Francesco 99.
—, —, Oberkirche, Fresken (Giottos) 106.
Assunta (Tizian) 189.
Assursirpal auf der Löwenjagd, Relief (Abb. 23).
Assyrische Kunst 19—20 (Abb. 23).
— —, Einfluß auf die expressionistische Plastik 482.
Athen, Architektur des Klassizismus 308.
—, Erechteion 31.
—, Niketempel Akropolis 31 (Abb. 30).
—, Olympeion (Abb. 31).
—, Parthenon 31, 34 (Abb. 29).
—, Propyläen 304.
Athene, Aeginetengruppe 33 (Abb. 33).
—, Parthenos (Phidias) 34 (Abb. 34).
Atrium 46, 55.
Attika (römisches Halbgeschoß) 47.
Attische Malerschule 43.
Augsburg, Architektur 196.
—, Fuggerkapelle 195.
—, Malerschule 212—213.
August der Starke 276, 287, 288.
Augustus, Zeitalter des 47, 48.
— -Statue (Vatikan) 49 (Abb. 49).
Aurora (Reni) 225 (Abb. 224).
Ausgrabungen, assyrische 20.
—, Pompeji 42, 303.
Ausstellungen, Deutsche Jahrhundertausstellung 351, 370.
—, Kunstsalon Nadar 1873 (Paris) 390.
—, Londoner Weltausstellung 1851 328.
—, Pariser Weltausstellung 1889 442.
—, — 1900 351.
Australische Kunst 13 (Abb. 11).
Aztekenkunst 13.

Babelsberg, Schloß 324.
Babylonische Kunst 19—20 (Abb. 22, 23).
Backsteinbau 19, 72, 94—95, 324.
Bähr, Georg 289.
Balzac-Denkmal (Abb. 435).

Bamberg, Dom 78 (Abb. 76).
—, —, Reiterstatue 84 (Abb. 81).
Barbarelli, Giorgio, siehe Giorgione.
Barbari, Jacopo de' 203, 209.
Barbizon, Malerschule (vgl. Fontainebleau) 360—362, 379, 383, 384.
Barlach, Ernst 483 (Abb. 485).
Barock, Deutschland 267—272.
—, Frankreich 262—266.
—, Italien 222—226, 284.
—, Niederlande 227—252.
—, Spanien 252—262.
—, Wesen 221—222.
Barry, Charles 327 (Abb. 326).
Bartolomeo, Fra 176—177
Barye, Antoine Louis 432, 437.
Basilika-Bauform 47, 54-56, 63, 66.
Basel, Frührenaissance 152.
—, Malerei 213—214.
Bastien-Lepage, Jules 394.
Batignolles-Schule 416.
Batoni, Pompeio 284.
Bauern-Brueghel, s. Brueghel.
Bauernbilder 235—236, 248 bis 249, 362—363 (Abb. 197, 249, 361, 362, 379, 406, 407, 411).
Bazzi, Giov. Antonio, siehe Sodoma.
Beauvais, Kathedrale 90.
Bechteieff, Wladimir von 475.
Beckmann, Max 484.
Beethoven, Denkmal (Klinger) 431.
—, Fries (Klimt) Abb. 433.
Begas, Carl 372.
—, Reinhold 347—348 (Abb. 344).
Begräbnis zu Ornans (Courbet) 364.
Beham, Brüder 211.
Behrens, Peter 442.
Belfried (im gotischen Baustil) 97.
Bellini, Gentile 139.
—, Giovanni 138, 139, 186, 204 (Abb. 138).
—, Jacopo 137.
— -Schüler 186.
Belotto, siehe Canaletto.
Beltempel, babylonischer 19.
Bendemann, Eduard 334.
Beni-Hassan, Gräber 15.
Benin, Negerkunst von 13 (Abb. 14).
Benois, Alexander 416.
Bérieu, Jean 264.
Berlin, Architektur 195, 267 bis 272, 289—291, 304—306, 439, 440, 442.
—, —, Altes Museum 306 (Abb. 304).
—, —, Börse (Abb. 324).
—, —, Brandenburger Tor 304.
—, —, Denkmal Wilhelms I. 347.
—, —, Hedwigskirche 304.
—, —, Kolonnaden an der Königsbrücke (Abb. 288).
—, —, Kreuzberg-Denkmal (Schinkel) 323.
—, —, Nationalgalerie 325.
—, —, Neues Museum 306.
—, —, Neue Wache 305.
—, —, Opernhaus 290, 304 (Abb. 287).
—, —, Reichstagsgebäude 439 (Abb. 442).
—, —, Schauspielhaus (Abb. 305).
—, —, Schloß 195, 270—272 (Abb. 271).
—, —, Wertheimbau 442 (Abb. 448).
—, —, Zeughaus 268.
Berlin, Malerei 370—372, 397 bis 401.
—, Plastik 315—316.
Berlinisch-märkische Landschaftskunst 399—400 (Abb. 402).
Bernini, Lorenzo 222—223, 264, 266 (Abb. 220, 222).
Bernward von Hildesheim, Bischof 70, 78, 83.
Bernwardsäule, Hildesheim 83.
Bertoldo di Giovanni (Bildhauer) 119, 162, 168.
Besnard, Paul Albert 394, 431 (Abb. 397).
Bibelillustrationen (Holbein) 214.
Biedermeierzeit, Einfluß aufs moderne Kunstgewerbe 447.
Bièfve, Edouard de 339.
Bigot 449.
Biscuit-Porzellan 309.
Bismarck (Lederer und Schaudt) 441 (Abb. 446).
— (Lenbach) (Abb. 386).
Blechen, Karl 373.
Blendung Polyphems (Vasenmalerei) (Abb. 44).
Blockbücher 156.
Blue boy (Gainsborough) 296 bis 297 (Abb. 296).
Blücher (Rauch) 315.
— (Schadow) 314.
Boccioni, Umberto 472.
Böcklin, Arnold 108, 176, 335, 420, 422—424, 426, 427, 428, 429, 431, 437, 452, 473 (Abb. 419, 420, Tafel nach 416).
—, — -Büste (Hildebrand) 441 (Abb. 438).
Bode, Wilh. v. 132.
Bodegoncillos (Velasquez) 255.
Bodt, Johann de 268.
Bol, Ferdinand 244, 246.
Boldini, Giovanni 409.
Bologna, Giovanni da (Jean Boulogne) 194.
Bologna, Akademie 225.
—, Bauten 114.
—, Malerschule 136.
—, Neptunsbrunnen 194.
—, S. Petronio 99, 124.
Bonheur, Rosa 362.
Bonington, Richard Parker 360.
Borch, Gerard ter 247—248, 252 (Tafel nach 248).
Borghesische Fechter 49.
Borgobrand (Raffael) 179.
Borromini, Francesco 224.
Bosch, Hieronymus 193.
Bosio, François 344.
Böttger, Johann Friedrich 276.
Bötticher, Karl 306.
Botticelli, Sandro 129, 130 (Abb. 129, 131).
Boucher, François 281—282 (Abb. 281).
Boulle, André 264.
Boulle-Möbel 264.
Boulogne, Jan, siehe Bologna, Giovanni da.
Bourges, Kathedrale 92.
Bouts, Dirk 148.
Bramante (Donato d'Angelo) 55, 114, 160, 161, 174, 180 (Abb. 160).
Brancacci-Kapelle (Fresken Masaccios) 125—126 (Abb. 124).
Brandenburg a. d. H., Katharinenkirche 95 (Abb. 93).
Brant, Isabella 230.
Braunschweig, bronzener Löwe 83.
—, Dom 72, 84.
—, Rathaus 96.
Breidenbach, Bernhard v. 157.
Brescia, Bauten 114.
Breslau, Rathaus 96.
Breughel, siehe Brueghel.
Brockhusen, Theo van 474.
Bronzekunst, afrikanische 13.
—, deutsche Renaissance 218 bis 220 (Abb. 219).
—, italienische Frührenaissance 115—116, 122—123 (Abb. 115, 119, 122, 123).
—, karolingische 63.
—, pompejanische 50.
Brouwer, Adriaen 235, 249, 353 (Abb. 234).
Brown, Ford Madox 359.
Bruchsal, Schloß 286.
Brüder von S. Isidoro, siehe Nazarener.
Brügge, Johannes-Hospital (Memling) 146.
—, Rathaus 97.
Brueghel, Pieter d. Ä. 194 (Abb. 197).
Brühl, Schloß 286.
Brunelleschi, Filippo 110—112, 115, 125, 174 (Abb. 112, 115).
Brüssel, Bauten 97.
—, impressionistische Schule 437.
—, Justizpalast 439.
—, Rathaus 97.
—, Webekunst 180.
Buchdruck, Erfindung 102, 156.
Buchholz, Karl 403.
Buchillustration, Anfänge der 156.
Buchkunst und -schmuck 82, 100, 156, 206.
—, moderne 443.
Bündelpfeiler 90.
Buonarotti, siehe Michelangelo.
Burgbauten, gotische 97.
—, romanische 79—80.
Bürger-Thoré, Kunstschriftsteller 246.
Bürgerhäuser im deutschen Mittelalter 96.
Burgkmair, Hans 212 (Abb. 211).
Burgundische Miniaturen (14. Jahrhundert) 142.
Burne-Jones, Edward 359—360 (Abb. 358).
Burnier, Rich. 383.
Burnitz, Peter 383.
Buschmannmalerei 13 (Abb. 13).
Byzantinische Kunst 56—59, 63, 74 (Abb. 56, 57, 59).

Cäcilia Metella, Grabmal 49.
Caen, St. Trinité 76.
Caere, etruskischer Tonsarkophag (Abb. 45).
Caïn, Auguste 431.
Calais, Bürger von (Rodin) 434, 482.
Caliari, Paolo, siehe Veronese.
Callot, Jacques 265, 301 (Abb. 272).
Campanile, siehe Florenz, Pisa.
Campo santo, Pisa 73, 107.
Canaletto (Bernardo Belotto) 285—86 (Abb. 283).
— (Antonio Canale) 285—286.
Canova, Antonio 310 (Abb. 309).
Canterbury, Kathedrale 98.
Capelle, Jan van de 250.
Caprese, Geburtsort Michelangelos 168.
Capriccios (Goya) 301.
Caravaggio, Michelangelo Amerighi 224, 229, 240 (Abb. 223).
Caretto, Ilaria del 124.

Carmine-Fresken, siehe Brancacci-Kupelle.
Carpaccio, Vittore 139.
Carpeaux, Jean Baptiste 432, 437 (Abb. 434).
Carra, Carlo 472 (Abb. 464).
Carracci, Agostino 225, 229.
Carracci, Annibale 225, 229 (Abb. 225).
Carracci, Lodovico 225, 229.
Carrière, Eugène 417 (Abb. 416).
Carstens, Jakob Asmus 318 bis 319, 332 (Abb. 316).
Casa Bartholdy 330 (Abb. 328, 330).
Cäsar, Cajus Juilius 47.
Castagno, Andrea del 127, 134.
Catel, Franz 370 (Abb. 370).
Cazin, Charles 416 (Abb. 415).
Cella des griechischen Tempels 29.
Cellini, Benvenuto 161 (Abb. 162).
Certosa bei Pavia 114, 124 (Abb. 113).
Cézanne, Paul 455—457, 458, 460, 465, 469, 473, 482 (Abb. 450, 452).
Chagall, Marc 480 (Abb. 467).
Chalgrin, François 304.
Chalons, Kathedrale 92.
Chammurabi, Zeitalter des 19.
Champaigne, Philippe de 266.
Chapelle, Ste., siehe Paris.
Chapu, Henri 432.
Chardin, Jean Siméon 282.
Charlottenburg, Mausoleum 315 (Abb. 314).
—, Schloß 270.
Chartres, Kathedrale 90.
Chassériau, Théodore 338 (Abb. 341).
Chaudet, Denis Antoine 344.
Cheops-Pyramide 14.
Chiaveri, Gaetano 288.
Chinesischer Einfluß im Rokoko 275, 276.
Chodowiecki, Daniel 292, 371 (Abb. 292).
Choranlage im roman. Kirchenbau 66, 67.
Christiania, Universität (Monumentalgemälde Munchs) 465.
Christliche Kunst siehe Altchristliche Kunst.
Christus, Petrus, altniederländ. Maler 146.
Christusdarstellungen (Abbild.)
— altchristliche Marmorstatue (54).
— David, G., Kreuzigung (147).
— Dürer, Beweinung (200).
— Dyck, Beweinung (231).
— Godeskalks Evangeliar, thronender Christus (64).
— Grünewald, Kreuzigung (Taf. nach 216).
— Klinger, Pietà (429).
— Krafft, Beweinung (Relief) (220).
— Leonardo, Abendmahl (166).
— Mantegna, toter Christus (139).
— Rubens, Kreuzabnahme (228).
— Thorwaldsen, Segnender Christus (311).
— Tizian, Beweinung (192).
— Uhde, Komm Herr Jesu . . . (401).
— Weyden, Rogier van der, Beweinung (142).
— —, Erscheinung (143).
Cimabue 105.
Cinquecento 158—226.
Civitale, Matteo 121.
Claus, Emile 408.
Cloaca maxima 46.
Clunyazenser Architektur 78.
Cogniet, Léon 338.
Colleoni, Reiterstandbild (Verrocchio) 122, 164, 270 (Abb. 123).
—, Postament (Leopardi) 122, 124.
Colonna, Vittoria 168.
Confessio, Gruft unter Altar (im altchristl. Baustil) 66.
Constable, John 355, 360, 361 (Abb. 352).
Corbusier, Le 485.
Cordoba, Moschee 61.
Corinth, Lovis 401 (Abb. 404: Selbstbildnis).
Cornaro, Katharina (Abb. 381).
Cornelius, Peter 329, 331—333, 340, 342 (Abb. 329, 331).
Corot, Camille 361, 406 (Abb. 360).
Correggio (Antonio Allegri) 184—186, 187, 224 (Abb. 186, 187, 188).
Cossa, Francesco 136.
Cotman, John 355.
Cotte, Robert le 277.
Cottet, Charles 416.
Courbet, Gustave 364—365, 385, 387, 395 (Abb. 364).
Cousin, Jean 262.
Couture, Thomas 338, 426.
Cranach, Lukas d. Ae. (Abb. 210), 211, 212.
—, Lukas d. J. 212.
Crane, Walter 360, 443.
Credi, Lorenzo di 132.
Crivelli, Carlo 138.
Crome, John 354.
Cromlechs (Hünengräber) 12.
Cronaca, Simone 112.
Cronberger Malerkolonie 383.
Cursel, Architekt 441.
Cuyp, Adalbert 250.

Dachauer Malerschule 402.
Daddi, Bernardo 106.
Dagnan-Bouveret, Pasqual Adolphe 394.
Dahl, J. Ch. Kl. 369.
Dalou, Jules 432, 434.
Damaskus, Wabidmoschee 60.
Dance, George 307.
Dankwarderode, Burg 78.
Dannecker, Johann Heinrich 310 (Abb. 310).
Dante 104, 105, 120 (Abb. 355, 424).
—, Zeichnungen Botticellis zur Göttlichen Komödie 130.
Danzig, Architektur 196.
—, Artushof 97.
—, Marienkirche 94.
—, Rathaus 96.
Darmstädter Künstlerkolonie 442, 447.
Daubigny, Charles F. 361.
Daumier, Honoré 363, 364, 395 (Abb. 363).
David d'Angers, Pierre Jean 344.
—, Gerard 148 (Abb. 147).
—, Jacques Louis 321, 322, 336, 366, 412 (Abb. 321).
— Hirtenknabe, Statue (Donatello) 117, 123.
— — (Michelangelo) 169 (Abb. 169).
— — (Verrocchio) 123.
David im Tempel (Lastman) (Abb. 239).
Décamps, Alexandre Gabriel 338.
Deckenmalerei siehe Fresken.
Defregger, Franz von 380, 382 (Abb. 379).
Degas, Edgar 391, 394 (Abb. 396, Tafel nach 392).
Dekorationskunst (vgl. Kunstgewerbe) Barock (Frankreich) 264.
—, islamitische 60.
—, Loggien im Vatikan 180.
—, Rokoko 275.
—, romanische 82—84.
—, moderne in England 441 bis 445.
Delacroix, Eugène 244, 337, 338, 385 (Abb. 337, 339).
Delaroche, Paul Hippolyte 338 (Abb. 340).
Delaunay, Robert 468.
Delft, Malerei 237, 246.
Delfter Fayencen 276.
Denderah, Wandreliefs in den Tempelruinen (Abb. 21).
Denker (Rodin) 173, 434 (Abb. 436).
Denkmalskunst (Abb. 119, 123, 163, 171, 173, 269, 282, 314, 345, 346, 347, 348, 435, 440, 446).
Derain, André 484.
Desastros de la guerra, (Goya) 301.
Dessinateure (Ornamentzeichner) 264.
Detroy, Jean François 281.
Dettmann, Ludwig 400.
Deußer, Friedrich August 474.
Devonshire, Herzogin von (Reynolds) 296 (Abb. 295).
Diadochenzeit 39.
Diaz, Narcissus Vigilio de la Peña 361.
Dienste (Gotischer Baustil) 90.
Diez, Robert 347.
Dill, Ludwig 402.
Dillens, Julien 437.
Diskuswerfer (Myron) 34.
Diluviale Tierfresken 11—12.
Disputa (Raffael) 179.
Doelenstücke (holländ. Schützengesellschaftsbilder) 237, 239, 241.
Dogenpalast, siehe Venedig.
Dolmen (vorgeschichtl. Gräber) 12.
Domkuppel, Florenz (Brunelleschi) 111, 125 (Abb. 111).
—, Peterskirche (Michelangelo) 174 (Abb. 175).
Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi) 116—119, 120, 122, 123, 124, 128, 136, 162 (Abb. 116, 117, 118, 119).
Donner, Raphael 291 (Abb. 289).
Dorfschulze, ägyptische Plastik 18.
Dorischer Säulenstil (Tempelstil) 28—30 (Abb. 28, 29).
Dortmund, Malerschule 155.
Doryphoros (Polyklet) 35 (Abb. 35).
Dou, Gerard 246.
Drake, Friedrich 316.
Dreber, Heinrich Franz 422.
Dreikonchen-Anlage (im roman. Baustil) 72.
Dreißigjähriger Krieg, Zeitalter 267.
Dresden, Architektur 287—289, 326 (Abb. 286, 326).

Dresden, Brücke (Künstlervereinigung) 476.
—, Malerei 368—369.
—, Museum (Abb. 323).
—, Neumarkt (B. Canaletto) (Abb. 283).
—, Rokoko 287—289.
—, Zwinger 287 (Abb. 286).
Dresdener Flügelaltar (Dürer) 202.
Drucktechnik siehe Buchdruck.
Dubois, Paul 344 (Abb. 345).
Duccio di Buoniusegna 107 (Abb. 107)
Dughet, Gaspar, siehe Poussin.
Dünwegge, Heinrich 155.
—, Viktor 155.
Dupré, Jules 361.
Dürer, Albrecht 154, 196—210, 212, 213, 214, 218, 331 (Abb. 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, Tafel nach 208).
—, Briefe und Schriften 204, 209—210.
—, Federzeichnungen 198, 205, 208.
—, Holzschnitte 200—202, 204 bis 208.
—, Italienische Reise 202—205.
—, Kupferstiche 201, 208, 215.
—, Niederländische Reise 209.
—, Selbstporträt 204 (Abb. 205).
— -Schule 208.
—, Hans 211.
Durham, Kathedrale 76.
Düsseldorf, Malerschulen 247, 333—335, 369.
Dyce, William 358 (Abb. 356).
Dyck, Anthonis van 232—234, 235, 293 (Abb. 231, 232, 233).

Echinus (im ionischen Tempelstil) 30.
Eckersberg, Christoph Wilhelm 366, 412—413.
Eckmann, Otto 446.
Edelfeldt, Albert 415.
Ehernes Zeitalter (Rodin) (Abb. 437).
Eiffel, Alexandre Gustave 442 (Abb.: Eiffelturm 447).
Eisenkonstruktion 442, 446.
Eisenwalzwerk (Menzel) 376 (Abb. 371).
Ekbatana, Palast 20.
Eklektiker 224.
Elfenbeinschnitzerei des Mittelalters 82.
Elfenbeintafeln, altchristliche 53.
Elsheimer, Adam 272.
Empirestil 279, 303, 309—310 (Abb. 308).
Engelsburg, siehe Rom.
Entdeckungen, Zeitalter der 102.
Eosander, siehe Göthe.
Ephesos 43.
Erasmus von Rotterdam 208, 214 (Abb. 213).
Erbslöh, Adolf 475.
Erechtheion, siehe Athen.
Erfurt, Dom 93.
Erkerbau bei gotischen Bürgerhäusern 96.
Erwin von Steinbach 93.
Erzguß (vgl. Bronzekunst), griechischer 34, 35.
—, Frührenaissance 115, 116, 118—119, 122 (Abb. 115, 119, 123).
—, römischer 49.
—, Vischer 218—220 (Abb. 219).
Eselsrücken (im gotischen Baustil) 98.
Este, Fürstengeschlecht 136.
Eskimo-Kunst 13.
Etruskische Kunst 45—46 (Abb. 45).
Eugen IV., Papst 128.
Eumenes II., König von Pergamon 39.
Evenepoel, H. J. Ed. 408.
Exotische Landschaft als modernstes Malermotiv 462 (Abb. 456).
Expressionismus, Charakteristik, Name und Ausdrucksform 466 bis 468, 484—485.
—, Graphik 481.
—, Malerei 468, 473—479.
—, Plastik 482—484.
Externsteine bei Horn 82.
Eyck, Hubert van 142—144, 146, 192, 226.
—, Jan van 138, 142—145, 146, 148, 192, 226 (Abb. 141, Tafel nach 144).

Fachwerkbau der deutschen Gotik 95.
Faenza, Dom 113.
Falguière, Alexandre 432, 434 (Abb. 435).
Fantin-Latour, Henri 391.
Farbenbehandlung, altniederländische (Hub. van Eyck) 141—142.
—, florentinische 134.
—, neoimpressionistische 454—455.
Farnesischer Stier (Neapel) 41.
Fassade, Barock 270, 271.
—, Gotik 96.
—, Neuzeit 419.
—, Renaissance 196.
—, Rokoko 278.
Faustillustrationen (Cornelius) 331.
—, (Delacroix) 337.
Favretto, Giacomo 410.
Fayum-Bildnisse 44 (Tafel nach 48).
Feininger, Lyonel 480 (Abb. 478).
Felsengräber, etruskische 46.
—, persische 21.
Fensterrose (im gotischen Stil) 90.
Ferrara, Malerschule 136.
—, Palazzo Schifanoja (Fresken) 136 (Abb. 137).
—, S. Francesco 114.
Feuerbach, Anselm 177, 419, 420, 425—427, 437, 473 (Abb. 423, 424).
Fialen (im gotischen Baustil) 89.
Fiesole, Fra Giovanni Angelico da 127—128, 130, 330 (Abb. 126).
—, Mino da siehe Mino.
Figurenmalerei, griechische, Anfänge 26.
Fischer, Theodor 440, 441 (Abb. 444).
— von Erlach, Bernhard 287.
Fischzug Petri (Raffael) 182 (Abb. 183).
Fisher, Mark 405.
Flandrin, Jean Hippolythe 322.
Flavisches Amphitheater, siehe Kolosseum.
Florenz, Architektur 74, 99, 110 bis 114.
Florenz, Baptisterium 74, 105, 115—116 (Abb. 115).
—, Brancacci-Kapelle 125—126, 130 (Abb. 124).
—, Bargello 99.
—, Campanile 105.
—, Dom 99, 110—111, 117, 119, 125 (Abb. 111).
—, Findelhaus 120.
—, Grabkapelle der Medici 172 bis 174 (Abb. 173).
—, Loggi dei Lanzi 161.
—, Or San Michele 116, 117, 123 (Verrocchio).
—, Palazzo Medici (Riccardi) 112.
—, —, Pitti 111, 325 (Abb. 112).
—, —, Rucellai 113.
—, —, Strozzi 112, 121 (Abb. 114).
—, —, Vecchio 99.
—, Pazzi-Kapelle 111.
—, S. Carmine 125, 126 (Masaccio).
—, S. Clemente (Fresken Masaccios) 126.
—, S. Croce 96, 99, 111.
—, S. Lorenzo 118.
—, S. Marco (Fra Angelico) 128 (Abb. 126).
—, S. Maria Novella 106, 113, 130.
—, S. Miniato al monte 74.
—, Malerei 105—107, 114—122, 184.
—, Plastik 105, 115—124, 161, 169, 172.
Floris, Cornelius 194.
Flötenkonzert (Menzel) 374 (Abb. 375).
Flötner, Peter 220.
Fontaine, Pierre 304.
Fontainebleau (vgl. Barbizon), Maler chule 360—362, 379, 383, 395, 403, 406.
—, Schloß (Boudoir der Marie Antoinette) Abb. 274.
Fornarina, Geliebte Raffaels 177.
Forteguerra, Kardinal, Grabdenkmal (Verrocchio) 123.
Forum Romanum 47.
Fouquet, Jean 149 (Abb. 149).
Fourment, Helene 230 (Abb. 229).
Fragonard, Jean Honoré 282 (Abb. 280).
Francesca, siehe Piero della Francesca.
Francia, Francesco (Raibolini) 136.
Frankfurt a. M., Architektenschule 439.
—, Dom 93.
—, Malerschulen 272, 330, 383, 429.
Fränkische Kunst 62.
Franziskus von Assisi 104.
Französische Revolution 279 bis 280, 302.
Frauenkirche, Dresden 289.
—, Kopenhagen 307, 311.
—, München 94.
Frauentypus, Botticelli 129 (Abb. 129, 131).
—, präraffaelitischer 359 (Abb. 355, 358).
Freiberg, Goldene Pforte 83.
Freiburg i. B., Münster 92.
Frémiet, Emanuel 432.

Freskomalerei (Abb. 53, 79, 103, 105, 109, 124—126, 137, 158, 172, 181, 182, 184, 185, 187, 195, 224, 225, 315, 318, 328, 330, 342, 417, 421, 422).
Friedrich, Caspar David 368 (Abb. 368).
Friedrich II., Kaiser, Zeitalter 104.
— I. von Preußen, Zeit 272.
— der Große, Zeit 289—290.
— —, Darstellung, Menzel 374 (Abb. 373, 375).
—, — (Denkmal) Rauch 315 bis 316 (Abb. 313).
—, — Pesne (Abb. 291).
— Wilhelm, der Große Kurfürst, Denkmal (Schlüter) 270 (Abb. 269).
—, —, Zeitalter 267.
— — I. 289, 290.
— — III., Grabdenkmal, Charlottenburg 315 (Abb. 314).
— — IV. 324, 332, 340.
Friesz, Othon 484.
Fromentin, Eugène 338.
Frühling (Botticelli) 130 (Abb. 131).
Frührenaissance 101—157 (siehe auch Renaissance).
Fugger (Augsburg) Kunstbeziehungen 214.
—, Grabkapelle 195.
Führich, Joseph 330, 331 (Abb. 330).
Füßli, Heinrich 319.
Futurismus 471—472 (Abb. 462, 464, 468).

Gaddi, Agnolo 106.
—, Taddeo 106.
Gainsborough, Thomas 296 bis 300, 353, 354 (Abb. 296, 297).
Galla Placidia-Mausoleum (Ravenna) 57 (Abb. 56).
Gallait, Louis 339.
Gallé, Emile 449.
Gallén, Axel 415.
Garnier, Charles 327, 432 (Abb. 325).
Gärtner, Eduard 371.
—, Friedrich 324.
Gattamelata-Reiterstandbild (Padua) 118, 122 (Abb. 119).
Gauguin, Paul 460, 462 (Abb. 456).
Gebetbuch Kaiser Maximilians (Zeichnungen Dürers) 208.
Gedon, Lorenz 326, 328 (Abb. 327).
Gellée, Cl., s. Lorrain, Claude.
Gelnhausen, Kaiserpfalz 79.
—, Rathaus 80.
Genelli, Bonaventura 319 (Abb. 317).
Genf, expressionistische Malerschule 481.
Genremalerei (s. auch Bauernbilder) 236, 238, 246, 281, 283, 352, 354, 379—382.
Gensler, Günther 366.
—, Jacob 366.
—, Martin 366.
Gent, St. Bavokirche 142.
Genter Altar (Brüder van Eyck) 142—144 (Tafel nach 144).
Georg, Heiliger (Donatello) 117 (Abb. 116).
Gérard, François 321—322.
Gerhard von Riele 92.
Géricault, Théodore 336 (Abb. 338).
Germania, Provinz, römische Architektur 49, 62.
Germanische Kunst 62.
— Kunstauffassung 140—141.
Gernrode, Stiftskirche 70.
Gewölbebau, Anfänge des 46.
—, romanischer 70—72.
Ghiberti, Lorenzo 115, 116, 118, 124, 125, 128 (Abb. 115).
Ghirlandajo, Domenico 130, 168 (Abb. 132).
Gigantenkampf (Altar der Burg zu Pergamon) 39.
Gil Blas (Zeitschrift) 466.
Gildehäuser, Niederlande 97.
Gilly, Friedrich 304—305, 323.
Giocondo, Fra 114.
—, Francesco del, Gemahl der Mona Lisa 166.
Giorgione (Giorgio Barbarelli) 186—188 (Abb. 189).
Giotto di Bondone 105/106, 107, 108, 110, 125, 330 (Abb. 103, 105).
Gizeh, Pyramiden 14, 18 (Abb. 15).
Gläserkunst, moderne, in Frankreich 449.
Glasgower Malerschule 406.
Glasmalerei, gotische 88, 100.
Gleichen-Rußwurm, Ludwig von 403.
Glockentürme, siehe Campanile.
Gobelinkunst des Barock, Frankreich 264.
Godeskalk-Evangeliar (Abb. 64).
Goes, Hugo van der 132, 146 (Abb. 144).
Goethe 93, 161, 198, 208, 230, 314, 316, 318, 322, 323, 331, 337, 342, 365.
— -Darstellungen, David d'Angers 344.
—-—, Rauch (Goethe als Zeus) 315.
—-—, Rietschel 345.
—-—, Schaper 346 (Abb. 342).
—-—, Tischbein (Goethe in der Campagna) 320.
—-—, Trippel 310.
Gogh, Vincent van 458—460, 462, 465 (Abb. 453, 454, 474).
Gola, Emilio 410.
Goldene Pforte, siehe Freiberg.
Goldschmiedekunst 27, 62, 84, 110, 277, 279, 449.
Gontard, Karl von 290—291, 294 (Abb. 288).
Gonzaga, Federigo II., Herzog von Mantua 185.
—, Vincenzo, Herzog von Mantua 229.
Goslar, Kaiserhaus 79.
Göthe, Eosander von 271.
Gotik 78, 83, 86—100, 111, 140, 152, 467, 482.
—, Architektur, Deutschland 92 bis 97, 194, 323—325 (Abb. 87, 91, 93).
—, —, England 98 (Abb. 95).
—, —, Frankreich 88—92 (Abb. 85, 87, 89).
—, —, Italien 98—100 (Abb. 96, 97, 98).
—, —, Niederlande 97—98 (Abb. 94).
—, Einflüsse auf die expressionistische Plastik 462.
—, — auf das moderne Kunstgewerbe in England 443.
—, — auf die Romantik 323 bis 324, 327.
—, Herkunft und Name 86, 88.
Gotisches Fenster 88 (Abb. 85).
Goujon, Jean 262.
Goya, Francesco 300—301, 392 (Abb. 299, 300, 301).
Goyen, Jean van 250.
Gozzoli, Benozzo 108, 128.
Grabbauten (siehe auch Sarkophage), ägyptische 15, 28.
—, etruskische 46.
—, mykenische 26.
—, römische 48—49.
—, vorgeschichtliche 12.
Grabdenkmäler (Abb. 45, 56, 171, 173, 219, 282).
Graff, Anton 292 (Abb. 290).
Granada, Alhambra 61.
Graphik, Anfänge 156—157 (siehe auch Holzschnitt, Kupferstich, Handzeichnungen).
Grassi, Anton 309.
Greco, El (Domenico Theotocopuli) 253, 467 (Abb. 254).
Gregor, Robert Mc. 406.
Grenander, Alfred 442.
Greuze, Jean Baptiste 283 (Abb. 281).
Griechische Kunst 14, 20, 24, 25 bis 45 (Abb. 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44).
Gros, Jean Antoine 322.
Große Oper, siehe Paris.
Große Passion (Dürer) 201 bis 202.
Großer Kurfürst, siehe Friedrich Wilhelm.
Grotteske 180.
Grüne Passion (Dürer) 205.
Grünewald, Matthias 216/217, 467 (Abb. 217, Taf. nach 216).
Grützner, Eduard 382.
Guardi, Francesco 285.
Guenther, Holzschnitzer (Tafel nach 288).
Gurlitt, Louis 369.
Gussow, Karl 429.
Gutenberg, Letterndruck 156.
Guter Hirt, altchristliche Marmorgruppe (Rom) 54.
Guthrie, James 403.

Haarlem, Malergruppen 148, 236, 237—239, 247, 249, 250.
Habermann, Hugo von 401.
Hackert, Philipp 292.
Hadrian, römischer Kaiser 48.
Hagen, Theodor 403.
Hagia Sophia, siehe Konstantinopel.
Hähnel, Julius 345.
Haider, Karl 429.
Halbkulturvölker 12—14.
Halberstadt, Dom 84.
Halikarnaß, Mausoleum (Amazonenkampf) 36.
Halle, Moritzburg 97.
Hallenkirchen, gotische 94.
Hals, Dirk 248.
—, Frans 236, 238—239, 248, 251, 254, 392 (Abb. 237, 238).
Hamburg, Bismarckdenkmal 441 (Abb. 446).
—, Malerschulen 135, 366—367.
Hamilton, Lady (Romney) (Abb. 298).
Handzeichnungen (Abb. 163, 212, Tafel nach 208).
Hannover, Architektur 325.
Hansen, Christian Friedrich 307.
—, Hans Christian 308.
—, Theofilus Edvard 308 (Abb. 307).

Hartenstein bei Torgau, Schloß 195.
Hase, Konr. Wilh. 325.
Hauberisser, Georg 325.
Hausmann, Friedrich Carl 383.
Heckel, Erich 476 (Abb. 470).
Heemskerck van Beest, Jacoba.
Heidelberger Schloß 195—196 (Abb. 196).
Heideloff, Karl 324.
Heilige Nacht (Correggio) 185 (Abb. 186).
Heiligenbilder, Caravaggio (Hieronymus) (Abb. 223).
—, Correggio (Peter und Paul) (Abb. 187).
—, Dürer (Apostel) 209 (Abb. 209).
—, — (Hieronymus im Gehäus) 208 (Abb. 206).
—, Dyce (Maria und Johannes am Grab) (Abb. 356).
—, Giotto (Franziskus) 106 (Abb. 103).
—, Marmion (Bertin) 149 (Abb. 148).
—, Memling (Ursula) 146 (Abb. 145).
—, Murillo (Antonius) (Abb. 262).
—, Ribera (Maria Magdalena) (Abb. 255).
—, Teniers (Versuchung des Antonius) 235.
—, (Dorothea, Holzschnitt) (Abb. 157).
Heilmann (Architekt) 440.
Heinrich I., Grabdenkmal (Quedlinburg) (Abb. 65).
— II., deutscher Kaiser 78.
— IV., deutscher Kaiser 71.
— VIII., König von England 216.
— der Löwe 72, 79.
Heliand 202.
Helldunkel 184—185, 224, 236, 239, 240 296, 389 (Abb. 186: Correggio; 245: Rembrandt).
Hellenistische Kunst 40, 44.
Heller, Jakob 204.
Helst, Bartholomeus van der 251.
Hera (Polykleitos) 35.
Herbstsalon, Pariser Malergruppe der Expressionisten 465.
Herkomer, Hubert 405 (Abb. 408).
Herkulanum, Ausgrabungen 303.
Herlin, Friedrich 152.
Hermes (Praxiteles) 36 (Abb. 37).
— (Schule des Lysippos) 39.
Herrera, Francisco de 255.
Hervé, Julien-Auguste 466.
Hieroglyphenornament 16 (Abb. 21).
Hieronymus im Gehäus (Dürer) 208 (Abb. 206).
Hildebrand, Adolf 438 (Abb. 441).
—, Lukas 287 (Abb. 285).
—, Theodor 334.
Hildesheim, Dom 70 (Abb. 68, 78).
—, Erzgießerschule 82.
—, Godehardikirche 70.
—, Michaeliskirche 70 (Abb. 67, 79).
Hillah, Tempelruine 19.
Himmlische und irdische Liebe (Tizian) 189 (Abb. 191).
Hiram von Tyrus 23.
Hirth, Georg, Formenschatz der Renaissance 328.
Historienmalerei, Belgien 339 bis 340.
—, Deutschland 340—343 (Abb. 342, 343).
—, Frankreich 320—322, 338 bis 339 (Abb. 319, 321, 339, 340).
Hitzig, Friedrich 325 (Abb. 324).
Hobbema, Meindert 250 (Abb. 252).
Hochbahnbau (Berlin) 442.
Hochdrucktechnik, Anfänge 156.
Hodler, Ferdinand 463—464, 481 (Abb. 457, 458).
Hofer Altar (Wohlgemut) 154.
Hofer, Karl 484.
Hoffmann, Joseph 447.
—, Ludwig (Architekt) 440 (Abb. 445).
Hofmann, Ludwig von (Maler) 431 (Abb. 430).
Hogarth, William 293—294, 300, 353 (Abb. 293).
Hokusai (Abb. 389).
Holbein, Hans d. Ae. 213 (Abb. 212).
—, —, d. J. 213—216, 233, 293, 334 (Abb. 212, 213, 215).
—, —, Bildnis (Abb. 212).
Holzarchitektur, nordgerman. 77.
Holzschnitt, Anfänge 156.
—, Abbildungen (Abb. 157, 201, 212, 334, 336, 389, 459).
Holzschnitzerei (Holzbildhauerei), Anfänge 54, 62.
—, romanische 82, 83.
—, gotische 100.
—, deutsche Frührenaissance 153, 154.
—, deutsche Hochrenaissance (Riemenschneider) 217—218 (Abb. 218).
Holzschuher, Hieronymus, Bildnis (Dürer) 209 (Abb. 208).
Honorius, Kaiser 55, 56.
Hoogh, Pieter de 246—247 (Abb. 248).
Hoppner, John 300.
Houdon, Jean Antoine 283, 432 (Abb. 282).
Howard, Lady Caroline (Reynolds) (Abb. 294).
Hübner, Julius 334.
Hudson, Thomas 293.
Hufeisenbogen (im islamitischen Stil) 60 (Abb. 61).
Hültz, Johannes 93.
Humanismus 213, 214.
Hünengräber 12.
Humann 39.
Hummel, Johann Erdmann 371.
Hundertguldenblatt (Rembrandt) 242.
Hunt, Holman 358, 359.

Ibsendenkmal, Kristiania (Abb. 440).
Iktinos 31.
Illustrationskunst (vgl. Holzschnitt, Kupferstich, Radierung) 206, 214, 342, 374, 443.
Imhoffsches Altarbild, Lorenzkirche, Nürnberg 154.
Impressionismus, Malerei und Plastik (vgl. Neo-Impressionismus) 190, 239, 285, 389—391, 450, 457, 460, 463.
—, Ahnherr (Pierro della Francesca) 134.
—, Anfänge (Constable, Menzel) 355, 377.
Impressionismus, Amerika 406 bis 407.
—, Belgien 408, 435—437.
—, Dänemark 413.
—, Deutschland 395—404, 431.
—, England 405—406.
—, Finnland 415.
—, Frankreich 391—395, 416 bis 419, 432—435.
—, Holland 407.
—, Italien 409—410.
—, Norwegen 414—415, 437.
—, Rußland 415—416, 434, 437.
—, Schweden 413—414.
—, Spanien 409.
Indianische Kunst 13.
Industriebau, moderner 442.
Infantilismus 468, 480 (Abb. 461, 467).
Ingelheim, Kaiserpfalz 63.
Ingenieurkunst, römische 46.
Ingres, Jean Dominique 322 (Abb. 322).
Innenausstattung (vgl. Dekorationskunst) 277, 279, 308 (Abb. 274, 327).
—, moderne deutsche 446 (Abb. 449).
Innocenz X., Papst 257 (Abb. 257).
Innsbruck, Stiftskirche, Bronzestatuen 220.
Interieurmalerei, holländische 247 (Abb. 248).
Isenheimer Altar (Grünewald) 216—217 (Abb. 217, Tafel nach 216).
Israels, Isaak 407.
—, Jozef 388, 396 (Abb. 387).
Isidorus von Milet 57.
Islamitische Kunst 59—62 (Abb. 61).
Isistempel (Philae) 18.

Jacque, Charles Emile 362.
Jagd auf wilde Stiere (Goldbecher aus Vaphio) (Abb. 25).
Japan, Aquarellmalerei 445.
—, Einflüsse im Impressionismus 389—390, 407.
—, — im Rokoko 275.
—, Farbenholzschnitt 389 (Abb. 389).
—, Kunstgewerbe 495.
Jawlensky, Alexei von 475.
Jeanne d'Arc-Denkmal, Dubois 344 (Abb. 345).
—, Chapu 432.
Jerusalem, Omarmoschee 60.
—, Tempel 23, 60.
Jesuitenstil 228.
Jongkind, J. L. 407.
Jordaens, Jacob 235.
Josephson, Ernst 414.
Joue, de la 277.
Jüdische Kunst 23.
Julirevolution 1830 (Delacroix) (Abb. 339).
Julius II., Papst 169, 172, 177, 178 (Abb. 178).
Jüngstes Gericht, Memling 146 bis 147.
—, Michelangelo 172.
—, Rubens 232.
Junius Bassus, Sarkophag 54 (Abb. 51).
Justinian, Kaiser, Zeitalter 58.

Kabinettsmalerei, holländische, siehe Interieurmalerei.
Kaiserpfalzen 63, 78—80.

Kalckreuth, Graf Leopold von 402 (Abb. 406).
Kalf, Willem 252.
Kampf mit einem Ungeheuer, Relief (Abb. 24).
Kämpfer mit der Siegesbinde (Polykleitos) 35.
Kandinsky, Wassily 475, 480 (Abb. 468).
Kändler, Johann Joachim (Abb. 273).
Kannelierungen (Säulenmotiv) 16, 29, 30.
Kanoldt, Alexander 475—476.
Kapitäl 16, 21, 29, 57, 68—69.
Kapitol, siehe Rom.
Karikatur 294, 356, 363, 371 (Abb. 354).
Karl der Große, Zeitalter 62—64 (Abb. 63, 64).
— I. von England 233 (Abb. 233).
— VII. von Frankreich, Porträt (Abb. 149).
Karlsruhe, Architektur 306.
—, Malerschule 402.
Karnak, Ammontempel 17.
Karolingische Kunst 62—64 (Abb. 63, 64).
Kassel, Malerschule 370.
Katakombenkunst, altchristliche 52—54 (Abb. 51, 52, 53).
Katharina II., Kaiserin von Rußland 244.
Kathedralen, gotische (siehe auch Kirchenbau), England 98 (Abb. 95).
—, Frankreich 90—91 (Abb. 83, 89).
—, romanische, Frankreich 75 bis 76 (Abb. 75).
—, romanisch = normannische, England 76—77.
Kauffmann, Angelika 318.
—, Hermann 366, 379.
Kaulbach, Wilhelm von 340, 342, 343 (Abb. 342).
Keene, Charles 356.
Keijser, Thomas de 241.
Keller, Albert von 401.
Kellerlukenmalerei (Caravaggio) 224.
Keramik, etruskische 46.
—, griechische 42—43 (Abb. 43, 44).
—, italienische 120 (Abb. 120, 121).
—, moderne 449.
—, Rokoko 270—271 (Abb. 273).
Kersting, Georg Friedrich 368.
Khorsobad, Ausgrabungen 20.
Kiosk, Insel Philae 20.
Kirchenbau (siehe auch Kathedralen), Anfänge, altchristlicher 47.
—, byzantinischer 56—58.
—, gotischer 84—95, 98—99, 324 bis 325.
—, moderner 441.
—, Rokoko 287, 288.
—, romanischer 66—78.
Kirchenrestaurierungen im 19. Jahrhundert 324, 327.
Kirchner, Ernst Ludwig 476.
Klarenaltar, Kölner Dom 155.
Klassizismus, Architektur, Dänemark 307—308.
—, —, Deutschland 304—307.
—, —, England 307.
—, —, Frankreich 304.
—, —, Griechenland 308.
Klassizismus, Kunstgewerbe und Mode (siehe auch Empire) 303, 308—310.
—, Malerei und Plastik, Dänemark 310—312.
—, —, Deutschland 310, 313—320.
—, —, Frankreich 321—322, 344.
—, —, Italien 312.
—, Wesen 316—317.
Klee, Paul 481 (Abb. 479).
Kleinasien, griechische Kolonien, Kunst 43.
Kleine Passion (Dürer) 204.
Klenze, Leo von 306, 325.
Klimt, Gustav 431 (Abb. 433).
Klinger, Max 26, 429—431, 438 (Abb. 428, 429).
Klopstock 317.
Klosterbau, karolingischer 63.
Knaus, Ludwig 380 (Abb. 378).
Kneller, Gottfried 293.
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von 290, 304 (Abb. 287).
Knoll, Konrad 346.
Knossos, Palast von 26.
Kobell, Wilhelm von 370.
Koberger, Anton 157.
Koch, Josef Anton 319, 335, 422.
Köln, Dom 92, 100, 324 (Abb. 87).
—, —, Tafelgemälde Lochners 155 (Abb. 154).
—, Kirchenbauten (St. Apostel, St. Gereon, St. Marien, St. Martin) 72 (Abb. 71).
—, Malerschule (Frührenaissance) 155.
—, Profanbauten 196.
Kokoschka, Oskar 478—479 (Abb. 476).
Koller, Rudolf 383.
Kolmar, Frührenaissance 152.
Kolosseum (Rom) 48 (Abb. 46).
Königsgräber, ägyptische 15.
Koninck, Philips 250.
Kommatatechnik Monets 393, 410, 455.
Konrad von Soest 155.
Konstantinopel, Hagia Sophia 58 (Abb. 57).
Konstantinsbogen, Rom 48 (Abb. 47).
Konzert (Giorgione) 187.
Konzeptionen (Murillo) 260 (Abb. 261).
Kopenhagen, Architektur 307.
—, Malerschule 366, 369.
—, Plastik 310—312.
—, Porzellanmanufaktur 449.
Korowin, Konstantin 416.
Krabben (im gotischen Baustil) 90.
Krafft, Adam 203, 217, 218 (Abb. 220).
Krebs, Konrad 195.
Kreis, Wilhelm 441.
Kreta 26.
Kreuzblume (im gotischen Baustil) 90.
Kreuzgewölbe (im romanischen Baustil) 72.
Kreuzzüge, Zeit der 86.
Kröyer, Peter Severin 413 (Abb. 412).
Krüger, Franz 293, 371, 383 (Abb. 372).
Kryptabau 66 (Abb. 65).
Kubbet=es=Sachra, siehe Jerusalem, Omarmoschee.
Kubismus 468—470, 476, 480, 481 (Abb. 478, 479).
Kuehl, Gotthard 401.
Kügelgen, Gerhard von 320.
Kujundschik, Ausgrabungen 20.
Kulmbach, Hans von 211.
Kunstdruck, Anfänge 156.
Kunstgewerbe (siehe auch Dekorationskunst), Barock in rationskunst), Barock in Frankreich 264.
—, griechisches 44.
—, klassizistisches 303, 308—310, 327—328.
—, mittelalterliches 82, 84.
—, modernes 20, 442—449.
—, Renaissance 220, 328.
—, Rokoko 275—278.
—, romanisches 82, 83, 84 (Abb. 82, 83).
Kupferstich, Abbildungen (58, 155, 200, 206, 207, 272, 292) (siehe auch Radierungen).
—, Anfänge 156—157.
—, Dürer 201, 215.
Kuppelbau, Anfänge (Gewölbebau) 46.
—, romanischer 71—72 (Abb. 73).
—, Brunnelleschi 110—111 (Abb. 111).
—, Michelangelo 174 (Abb. 175).
Kyros, Epoche des 20, 21.

Laacher Abteikirche 71 (Abb. 70).
Lagae, Jules 437.
Lalique, René 449.
Lambeaux, Josef 437.
Lancret, Nicolas 281 (Abb. 278).
Landschaft mit den drei Bäumen (Rembrandt) (Tafel nach 240).
Landschaftsmalerei, Deutschland 319—320, 334—335, 369—370, 399—400, 402—404, 428—429.
—, Frankreich 266, 361—362, 383, 460—461.
—, England 355—356.
—, Holland 249—251.
Landseer, Edwin 354 (Abb. 351).
Langhaus, Gotthard Carl 304.
Lanzen, Die (Velazquez) 259.
Laokoongruppe (Vatikan) 41 (Abb. 41).
Lastman, Pieter 240 (Abb. 239).
Laterne (im Kuppelbau) 110.
Laurana, Luciano da 113, 160.
Lavery, John 406.
Lavinia (Tizian) 189.
Lawrence, Thomas 300.
Lebrun, Charles 264.
Leda mit dem Schwan (Correggio) 185 (Abb. 186).
— (L. von Hofmann) (Abb. 430).
—, Leonardo 163.
Lederer, Hugo 441 (Abb. 446).
Legeay, Jean 304.
Lehmbruck, Wilhelm 483 (Abb. 483).
Leib (im gotischen Baustil) 89.
Leibl, Wilhelm 386—387 (Abb. 382, 383).
Leiblkreis 428.
Leiden, Malerschule 237, 250.
Leistikow, Walter 399—400 (Abb. 402).
Lely, Peter 293.
Lenbach, Franz von 387—388 (Abb. 386).
Leochares (Skopasschüler) 38 (Abb. 38).
Leonardo da Vinci 110, 122, 132, 161, 162—166, 168, 169, 175, 176, 177, 182, 184, 185, 187, 193, 204 (Abb. 163, 165, 167).
Leopardi, Alessandro 122, 124.
Lepautre, Jean 264.

Lepic, Le comte (Degas) (Tafel nach 392).
Lescot, Pierre 263, 264 (Abb. 263).
Lessing, Gotthold Ephraim (als Kunstkritiker) 41.
—, Denkmal Rietschels 345 (Abb. 346).
—, Karl Friedrich 334—335, 343 (Abb. 332).
Lesueur, Eustache 266.
Lettner (im roman. Baustil) 67.
Lewithans, Isaak 416.
Lhote, André 484.
Lichfield, Kathedrale 98.
Liebermann, Max 396—397 (Abb. 398, 399, 400: Selbstporträt).
Lier, Adolf 384, 402.
Liljefors, Bruno 414.
Limburg, Dom 78 (Abb. 77).
Limes (germanische Grenzbefestigung) 49.
Liotard, Jan Etienne 281.
Lippi, Filippino 130.
—, Fra Filippo 126, 128, 129, 130 (Abb. 127).
Lisenen (im romanischen Baustil) 68.
Littmann, Max 440.
Lochner, Stephan 155 (Abb. 154).
Loggien, Münchener Pinakothek (Cornelius) 332.
—, Vatikan (Raffael) 180.
Loggietta, Venedig (Sansovino) 161.
Lombardische Malerschule 183.
London, Bank von England 307.
—, Börse 307.
—, British Museum 307 (Abb. 306).
—, Mansion House 307.
—, Parlament 327 (Abb. 326).
—, Royal Academy 294.
—, Westminsterabtei 98 (Abb. 95).
Longobardische Kunst 62.
Loo (Vanloo), Carl van 281.
Lorrain, Claude (Gelée) 266, 272 (Abb. 267).
Lotosblume, ägyptisches Säulenmotiv 16, 31.
Louis-quatorze-Stil 264.
Louis-seize-Stil 279, 303.
Louvre, siehe Paris.
Löwe von Babylon, Relief 20 (Abb. 23).
Löwen, Peterskirche, Altar (Bouts) 148.
Löwenjagd (Rubens) 231 (Abb. 227).
Löwentor zu Mykenä 26 (Abb. 27).
Lübeck, Marienkirche 94.
—, Profanbauten d. Renaissance 196.
—, Rathaus 96.
Lucca, Grabmal der Ilaria del Caretto 124.
—, Reliefs im Dom (Pisano) 104.
—, San Michele 74.
Luckhardt, Brüder 485.
Ludwig I., König von Bayern 71, 306, 324, 331 (Abb. 370).
— XIV., Zeitalter 262—266, 274.
— XV., Zeit 274, 275.
— XVI., Zeit 279, 303.
Ludwigskirche, siehe München.
Luise, Königin, Denkmal (Schadow) Abb. 312.
—, —, Grabdenkmal (Rauch) 315 (Abb. 314).
Luksor, Ammontempel 17 (Abb. 16).
Lüneburg, Profanbauten 196.
Luther, Martin 199.
—, Bildnisse (Cranach) 212.
Lysippos 39, 44.

Mackensen, Fritz 403 (Abb. 407).
Mac Gregor, Robert, s. Gregor.
Maderna, Carlo 224.
Madonnenbilder, altchristliche (Wandgemälde in den Katakomben, Rom) 53 (Abb. 53).
—, Giov. Bellini 139 (Abb. 138).
—, Correggio (Heilige) Nacht 185 (Abb. 186).
—, Cranach (Ruhe auf der Flucht) (Abb. 210).
—, Ducio di Buonsegna (Abb. 107).
—, Dürer (Geburt der Maria) (Abb. 201).
—, —, Rosenkranzfest 204 (Abb. 203).
—, —, Madonna mit dem Zeisig 204.
—, Dyce (Maria und Johannes am Grabe) (Abb. 356).
—, Führich (Gang Mariens über das Gebirge) (Abb. 329).
—, Giotto (Flucht nach Ägypten) (Abb. 105).
—, Greco (Himmelfahrt Mariä) 253.
—, Grünewald (Isenheimer Altar) (Abb. 217).
—, Guenther (Mad. Maria auf Wolken schwebend) (Taf. nach 288).
—, Holbein d. J. (Madonna des Bürgermeisters Meyer) 214 (Abb. 215).
—, Leonardo (Grottenmadonna) 163.
—, Lippi, Filippo 128 (Madonna im Walde) (Abb. 127).
—, Lochner (Anbetung) 154.
—, Memling 147.
—, Murillo (Mariä Himmelfahrt) 261.
—, Raffael (Madonna Esterhazi) (Taf. nach 176).
—, — (Madonna von Foligno) 178.
—, —, (Madonna del Granduca) 176.
—, —, Sixtinische Madonna 178 (Abb. 179).
—, Riemenschneider (Holzplastik) (Abb. 218).
—, Robbia, Luca della (Farbiges Tonrelief) 120 (Abb. 121).
—, Rubens (Ildefonso-Altar) 231.
—, Sarto (Madonna del Sacco) (Abb. 185).
—, Schongauer (Madonna im Rosenhag) 152 (Abb. 150).
—, —, (im Hof) (Abb. 155).
—, Thoma (Heilige Nacht) (Abb. 426).
—, Tiepolo (Mariä Empfängnis) 283.
—, Verrochio 132 (Abb. 133).
—, Wolgemut (Tod Mariä) (Abb. 153).
—, Zeitblom (Anbetung) (Abb. 151).
Madrid, Malerei 255—256.
Maes, Nikolas 246.
Magdeburg, Dom 84, 92.
Magnus, Eduard 372.
Mailand, Bramante 114, 160.
—, Dom 99.
—, Leonardo 164—166.
—, Reiterdenkmal des F. Sforza (Leonardo) 164, 165 (Abb. 163).
—, S. Maria delle Grazie 160, 164 (Abb. 160, 167).
Maillol, Aristide 482 (Abb. 480).
Mainz, Dom 71.
Maja (Goya) (Abb. 301).
Majano, Benedetto da 121.
—, Giuliano da 113.
Majolikaplastik (Robbia) 120 (Abb. 120, 121).
Makart, Hans 384—385. 426 (Abb. 381).
Malaiische Kunst 13.
Malerei, altchristliche 52—53.
—, amerikanische 406—407.
—, Barock, siehe das
—, belgische (vgl. niederländische) 339—340, 388, 408.
—, dänische 366, 412—413.
—, deutsche 150—155, 197—217, 272, 292, 317—320, 328—336, 340—343, 365—388, 395—404, 473—480.
—, englische 293—300, 353—360, 404—407.
—, etruskische 50.
—, finnische 415.
—, französische 149—150, 265, 266, 280—283, 320—322, 337 bis 339, 360—365. 390—395, 416—420, 452—457, 460—462, 468—469.
—, griechische 42—44.
—, holländische 235, 236—252, 354, 388, 407.
—, impressionistische, siehe Impressionismus.
—, italienische 105—108, 125 bis 139, 161—191, 284—286, 409 bis 410, 471—472.
—, klassizistische, siehe Klassizismus.
—, japanische 390.
—, kubistische, siehe Kubismus.
—, mittelalterliche 81—82.
—, neuromantische, siehe Neuromantik.
—, niederländische (vlämische) 140—149, 192—194, 226—252 (vgl. auch belgische und holländische).
—, norwegische 414—415.
—, präraffaelitische, siehe Präraffaeliten.
—, Renaissance, siehe das
—, Rokoko, siehe das
—, Romantik, siehe das
—, römische 50.
—, russische 415—416, 475, 480.
—, spanische 252—262, 408—409.
—, schwedische 413—414.
—, Steinzeit (diluviale) 11.
—, ungarische 343.
Maliavin, Filipp 416.
Maltechnik, enkaustische 44.
Manessesche Liederhandschrift 100.
Manet, Edouard 301, 391—392, 407, 408, 416, 435 (Abb. 391, 392).
Mansarden, Namenerklärung 264.
Mansart, François 264.
—, Jules Hardouin 263, 264 (Abb. 265).
Mantegna, Andrea 136, 137, 138, 139, 185, 203, 228, 229 (Abb. 139).

Mantua, S. Andrea 113.
Maori-Kunst (Abb. 11).
Marburg, Elisabethkirche 92.
Marc, Franz 476 (Abb. 469).
Marcus Aurelius, Reiterstandbild (Rom) 49.
— —, Säule (Rom) 50.
Marées, Hans von 420—421, 424—425, 426, 427, 428, 437, 438, 473 (Abb. 421, 422).
Marie Antoinette 280.
— — -Boudoir (Abb. 274).
Marienburg 97, 323
Marinemalerei 250, 355—356.
Marienleben (Dürer) 201 (Abb. 201).
Marinetti 471.
Maris, Jakob 388.
Markuskirche, siehe Venedig.
Marmion, Simon 149 (Abb. 148).
Marschall von Sachsen, Grabmal (Pigalle) 283 (Abb. 282).
Marsyas (Myron) 34.
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Guidi) 125—128, 130, 175, 182 (Abb. 124, 125).
Masolino 126.
Mastaba (ägypt. Königsgräber) 15.
Matisse, Henri 460, 465, 466, 474 (Abb. 455).
Matsys, Quinten 192—193, 209 (Abb. 196).
Maulbronn. Zisterzienserkloster 78.
Maurischer Stil 60—62 (Abb. 61).
Max, Gabriel 385 (Abb. 380).
Maximilian I. (Holzschnittillustrationen Dürers) 206—208, 212.
Mayakultur in Yucatan (Mexiko) (Abb. 10).
Medaillenkunst, italienische 124.
Medici, Cosimo 168.
—, Fürstengeschlecht 130.
—, Giovanni, Grabdenkmal (Verrocchio) 123.
—, Giuliano, Grabdenkmal (Michelangelo) 172—174.
—, —, Porträt (Botticelli) 130.
—, Lorenzo 123, 128.
—, —, Grabmal (Michelangelo) 172—174 (Abb. 173).
—, Maria von 231.
—, Palazzo, siehe Florenz.
—, Piero, Grabdenkmal (Verrocchio) 123.
Medische Kunst 20 (siehe auch Persische Kunst).
Medusa, Fregatte (Géricault) 336.
Meer, Jan van der, van Delft (Vermeer) 246, 247, 254, 259 (Abb 247).
Meidner, Ludwig 479 (Abb. 477, Selbstbildnis).
Meißen, Albrechtsburg 97.
—, Dom 93.
—, Porzellanmanufaktur 276.
Meissonier, Ernest 339.
—, Juste Aurèle (Innenarchitekt) 277.
Meister Arnold 92.
— Berthold 254.
— Bertram 155.
— E. S. 157.
— Erwin, siehe Erwin von Steinbach.
— von Flémalle 146.
— Francke 155.
— Johann 92.
— des Todes der Maria 193.
Meister Wenzel 94.
— Wilhelm 155.
Melancholie (Dürer) 208.
Meleager (Skopas) 36.
Melozzo da Forli 134.
Memling, Hans 146—148 (Abb. 145).
Mendelssohn, Erich 485.
Mengs, Raphael 317—318 (Abb. 315).
Menhirs (Hünengräber) 12.
Meninas, Las (Velazquez) 256 (Abb. 256).
Menzel, Adolf 292, 339, 371, 373—378, 396, 399, 416, 430 (Abb. 371, 373, 374, 375, 376).
— -Büste (Abb. 344).
Messe von Bolsena (Raffael) 179.
Messel, Alfred 440 (Abb. 446).
Metallgravierung 156.
Metallkunst, etruskische 46.
—, hellenistische 44, 50.
—, romanische 82—83 (Abb. 78, 82, 83).
Metallzeit, Kunst 12.
Metopen (im griechischen Tempelstil) 29, 30, 32.
Metsu, Gabriel 246.
Meunier, Constantin 435—436 (Abb. 438).
Mexikanische Kunst 13.
Meyerheim, Friedrich Eduard 373.
Michelangelo Amerighi, siehe Caravaggio.
Michelangelo Buonarotti 116, 119, 161, 162, 166—175, 176, 182, 188, 199, 318, 332 (Abb. 158, 169, 171, 172, 173, 175).
Michelozzo di Bartolommeo 112.
Michetti, Francesco Paolo 409.
Mies van der Rohe 485.
Miguard, Pierre 266.
Mikronesische Kunst 13.
Millais, John Everest 358, 359 (Abb. 357).
Millet, Jean François 361, 362, 363, 364, 388, 394, 395, 410, 436, 458 (Abb. 349, 362).
Minaretbau 58, 60.
Miniaturmalerei, gotische 100.
— der irischen Mönche 62.
Minne, Georg 482 (Abb. 481).
Mino da Fiesole 121.
Misères de la guerre (Callot) 265.
Mittelschiff im romanischen Baustil 55.
Möbelkunst 264, 275, 278, 279, 370 (Abb. 274).
—, moderne 447 (Abb. 469).
Mode des Klassizismus 303—304.
— — Rokoko 275.
Modersohn, Otto 402, 478.
—, Paula 478 (Abb. 474).
Mohammedanische Kunst, siehe Islam.
Moll, Karl 404.
Mona Lisa (Leonardo) 162, 165, 166 (Abb. 165).
Monet, Claude 391, 392, 394, 403, 408, 410, 435, 454, 455 (Abb. 394).
Monreale (Sizilien), Dom 75.
Morales, Luis 252.
Moreau, Gustave 419—420 (Abb. 418).
Morelli, Domenico 409.
Morgenstern, Christian 366, 369, 370.
Moritzburg, siehe Halle.
Morris, William 443, 444.
Mosaikmalerei, altchristliche (byzantinische) 58—59 (Abb. 59).
—, griechische 44.
—, mittelalterliche 84.
—, römische 50.
Moscheenbau 60—61.
Moser, Kolo 441, 447.
—, Lukas 151.
Moses (Michelangelo) 169, 172 (Abb. 171).
Moskau, Malerei 415.
—, Gesellschaft für Wanderausstellungen 415.
Mozartdenkmal in Wien (Abb. 348).
Muffel, Jakob, Bildnis (Dürer) 209.
Müller, Viktor 385.
Multscher, Hans 153.
Munch, Edvard 415, 463, 464, 465, 481 (Abb. 459, 460).
München, Architektur, Bibliothek 324.
—, —, Feldherrnhalle 324.
—, —, Frauenkirche 94.
—, —, Glyptothek 306.
—, —, Hofkirche 306.
—, —, Justizpalast 439.
—, —, Ludwigskirche 324, 332.
—, —, Postgebäude 306.
—, —, Propyläen 306.
—, —, Residenz 325.
—, —, Schule am Luisenplatz (Abb. 434).
—, —, Universität 324.
—, Kunstgewerbe 446.
—, Malerschulen 386—388, 397, 401.
—, Neue Künstlervereinigung 475.
—, Plastik 316, 438.
—, Sezession 397.
—, Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 446.
Munkacsy, Michael von 343, 396.
Münster, Malerschule der deutschen Frührenaissance 155.
—, Profanbauten 196.
—, Schloß 286.
Münzenkunst, italienische 124.
Murano, Schule von 137—138.
Murghab, Grabdenkmal 20.
Murillo, Bartolomé Estéban 259 bis 262 (Abb. 260, 261, 262).
Muschelornament 278.
Museumswesen, Anfänge 50.
Mussatov, Viktor 416.
Mykenae, Kunst 26 (Abb. 27).
Mykerinos-Pyramide 14.
Myron 34.

Nachtwache (Rembrandt) 241, 242 (Abb. 245).
Nadar, Kunstsalon (Paris) 390.
Nancy, moderne Gläserfabrikation 449.
Napoleondarstellungen 321, 322, 339, 344 (Abb. 321).
Napoleonische Kriege 365.
Naturvölkerkunst 12—13.
Nauen, Heinrich 474.
Naumburg, Statuen am Dom 84 (Abb. 80).
Nazarener 159, 329—330, 331, 358, 429 (Abb. 328, 329, 330).
Neapel, Malerei 253, 409.
—, Porta Capuana 113.
—, Zoologische Station (Fresken von Marées) 421, 425 (Abb. 421).
Nebukadnezar-Palast 19.

Nefretete, ägyptische Königin, Porträtbüste (Abb. 19).
Negerkunst 13 (Abb. 12, 14).
Neoimpressionismus 454, 471 (Abb. 451). Siehe auch Expressionismus, Impressionismus.
Neolithische Epoche 12.
Nering, Johann Arnold 267, 268.
Neubrandenburg, Stadtmauer 96.
Neu-Guinea, Kunst 13.
Neuseeland (Südsee), Schnitzereien (Abb. 11).
Neumann, Johann Balthasar 287 (Abb. 284).
Neuromantik, Charakter 417—418.
—, Deutschland 420—431, 438, 473.
—, Frankreich 418—420.
Niederrheinische Malerschule 155.
Niketempel, Akropolis 31 (Abb. 30).
Nikolaus V., Papst 114.
Nimrud, Ausgrabungen 20.
Ninive 19.
Niobidengruppe (Florenz) 38 (Abb. 40).
Nittis, Guiseppe de 409.
Nolde, Emil 478 (Abb. 475).
Nonnenpalast von Uxmal (Abb. 10).
Noort, Adam van 229, 235.
Normannenherrschaft in Sizilien, Zeitalter 75.
Normannischer Baustil 76—77.
Norwich, Kathedrale 76.
Nürnberg, Bürgerhäuser 96, 196.
—, Kunstgewerbe 220.
—, Lorenzkirche 93.
—, Maler 154, 197—211.
—, Plastik 203, 217—220 (Abb. 219, 220).
—, Sebalduskirche 217, 218 (Abb. 219).
Nymphenburg, Schloß bei München 286.

Obelisken 15, 17.
Oberdeutsche Malerei 152—155.
Odysseelandschaften (Preller) 320 (Abb. 318)
Olbrich, Josef 441, 447.
Oldach, Julius 366.
Oelmalerei, Anfänge 142.
Omarmoschee, Jerusalem 60.
Oppenord, Gilles, Marie 277.
Orcagna, Andrea 106.
Orientalische Kunst 59—62.
—, Einfluß auf die italienische Architektur 99—100.
Orientmalerei, französische 338.
Orme, Philibert de l' 262.
Ornament, geometrisches 11.
Ornamentik, ägyptische 17.
—, altchristliche 53.
—, altgermanische 62.
—, assyrische 20.
—, babylonische 20.
—, barocke 222, 264.
—, diluviale 11.
—, gotische 90.
—, griechische 42, 43.
—, islamitische 60.
—, moderne 445—446.
—, persische 22.
—, Rokoko 277.
—, romanische 69, 73, 82.
Ornamentstich 194, 264.
Orvieto, Dom 99.
—, Fresken 135 (Signorelli).
Ostade, Adriaen van 248, 353 (Abb. 249).
—, Isaak van 249.
Otfried von Weißenburg 202.
Ott-Heinrichsbau, Heidelberger Schloß 195 (Abb. 198).
Oud, J. J. P. 485.
Ouleß, W. W. 406.
Ouwater, Albrecht von 148.
Overbeck, Friedrich 329, 331, 358, 359 (Abb. 328).
—, Fritz (Worpswede) 402.

Pacheco, Francisco 255.
Pacher, Michael 154 (Abb 152).
Paderborn, Dom 84.
—, Profanbauten 196.
Padua, Capella dell'Arena (Giotto) 106.
—, Gattamelatadenkmal (Donatello) 118, 122 (Abb. 119).
—, Malerei 106, 137—138, 189.
—, S. Antonio 118.
Paläolithicum 11.
Palastbau, Frührenaissance, Italien 111—114 (Abb. 112, 114).
—, gotischer, Italien 99 (Abb. 99).
Palermo, Schloßkirche 75.
Palladio, Andrea 161 (Abb. 161).
Palma Vecchio (Jacobo Palma) 186, 188 (Abb. 190).
Palme, Papyros als Säulenmotive 9.
Pankok, Bernhard 446.
Pantheon, siehe Paris, Rom.
Paris, Arc de l'Etoile 304.
—, Eiffelturm 442 (Abb. 447).
—, Große Oper 327, 432 (Abb. 325).
—, Invalidendom 263.
—, Louvre 263, 264, 270, 276, 327 (Abb. 263).
—, Madeleinekirche 304.
—, Notre Dame 90 (Abb. 89).
—, Pantheon 419 (Fresken von Puvis de Chavannes).
—, Ste. Chapelle 90 (Abb. 85).
—, Triumphbogen auf dem Karussellplatz 304.
—, Tuilerien 262.
Parma, Malerei 185.
Parnaß (Mengs) 318 (Abb. 315).
—, (Raffael) 179 (Abb. 184).
Parrhasios 43.
Parthenon 29, 31 (Abb. 29).
—, Skulpturen (Phidias) 34—35 (Abb. 36).
Pastellmalerei, Anfänge 275.
Pästum, Poseidontempel 29 (Abb. 28).
Pater, Jean Baptiste 281.
Patinier, Joachim 194.
Paul II., Papst 114.
— III. und seine Neffen (Tizian) 189 (Abb. 193).
—, Bruno 446 (Abb. 449).
Pavia, siehe Certosa.
Paysage intime 360—361, 406, 416.
Pechstein, Max 476, 478 (Abb. 472, 473).
Peloponnesischer Krieg, Zeit 35.
Pensieroso, il (Michelangelo) 173 (Abb. 173).
Penni, Francesco 180.
Perfall, Freiherr von (Leibl) (Abb. 383).
Pergamon, Altar der Burg 39.
—, Bildhauerschule 39—40.
Perikles, Zeitalter des 31, 33.
Perréal, Jean 150.
Perrault, Claude 264, 270.
Persepolis, Ruinen 21.
Perserkriege, Zeit der 28, 33, 34.
Perseus (Cellini) 161 (Abb. 162).
— und Andromeda (Rubens) (Abb. 226).
Persische Kunst 21—22.
Peruanische Kunst 13.
Perugia, Marktbrunnen 105.
—, Malerschulen 176.
Perugino (Pietro Vanuzzi) 122, 132, 134, 162, 176 (Abb. 135).
Pesne, Antoine 292, 293 (Abb. 291).
Peterskirche, siehe Rom.
Pettenkofen, August von 384.
Pfahlbaukunst 12.
Pfalzen, siehe Kaiserpfalzen.
Pfister, Albrecht (Drucker) 156.
Pforr, Franz 329.
Phidias 34 (Abb. 34).
Philae, Insel, Tempelruinen 18.
Philipp IV. von Spanien 255.
Philipp von Orleans, Zeit, siehe Régence.
Phönizische Kunst 23—24.
Picasso, Pablo 469, 470 (Abb. 462, 463).
Pienza, Bischofspalast 113.
—, Palazzo Piccolomini 113.
Piero della Francesca 133, 134, 135, 136 (Abb. 134).
Pietà (siehe auch Christusdarstellungen) Michelangelo 168.
—, Klinger 431 (Abb. 429).
Pigalle, Jean Baptiste 283 (Abb. 282).
Pilaster 21, 47.
Pilon, Germain 262.
Piloty, Karl von 342—343, 382, 384, 385 (Abb. 343).
Pinturicchio, Bernardo 135.
Piombo, Sebastiano del 186, 188.
Piranesi, Luigi, Kupferstecher (Abb. 58).
Pirkheimer, Willibald 204.
Pisa, Baptisterium, Dom und Turm 72—74, 104 (Abb. 73).
—, Camposanto 73.
—, —, Fresko, Triumph des Todes 107 (Abb. 109).
—, Plastik 104—105.
Pisano, Andrea 105, 110 115 (Abb. 101).
—, Giovanni 104, 105, 106, 107.
—, Niccolo 104, 105.
—, Vittore 124.
Pissaro, Camille 391, 393, 458.
Pistoja, Kanzel von S. Andrea 105.
Pitti, Palazzo, Florenz 111, 325 (Abb. 112).
Plakettenkunst, italienische 124.
Plastik (siehe auch Bronzekunst, Denkmalskunst, Holzschnitzerei, Porträtplastik, Reliefplastik), ägyptische 15, 18—19 (Abb. 17, 18, 19, 20, 21).
—, altchristliche 53—54.
—, belgische 435—437, 482.
—, deutsche 153—154, 217—220, 268—272, 291—292, 310, 312 bis 316, 344—348, 438, 483.
—, etruskische 49 (Abb. 49).
—, französische 262, 266, 283—284, 344, 432—435, 462.
—, gotische 100.
—, griechische 32—42, 49 (Abb. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42).
—, italienische 115—124, 161 bis 162, 222, 310, 312.
—, karolingische 63.

Plastik, niederländische 194.
—, norwegische 437, 483 (Abb. 440, 482).
—, persische 22 (Abb. 22).
—, romanische 81—84 (Abb. 80, 81).
—, römische 49—50 (Abb. 48, 49).
—, russische 435, 437, 483.
—, westafrikanische 13 (Abb. 14).
Pleinairismus 134, 136, 246, 377, 445 (vgl. Impressionismus).
Pleydenwurff, Hans 155.
Poelgert, Josef 439.
Poelzig, Hans 485.
Poitiers, Notre Dame la Grande 75 (Abb. 75).
Pollajuolo, Antonio 129.
—, Pietro 129.
Polygnot 43.
Polykleitos 34 (Abb. 35).
Polynesische Kunst 13.
Polyphem und Galathea (Annibale Carracci) (Abb. 225).
Pompadour, Marquise von 279, 282.
Pompeji 50, 53, 180, 303.
Pompejus 47.
Pöppelmann, Daniel 287 (Abb. 286).
Porta nigra, Trier 49.
Portal, Frührenaissance 115—116 (Abb. 115).
—, gotisches 90 (Abb. 87, 89, 93).
—, romanisches 69 (Abb. 74, 75).
Portinari-Altar (Hugo van der Goes) 132, 146.
Porträtdarstellungen (vgl. Denkmäler) (Abb. 118, 149, 165, 178, 193, 196, 205, 208, 211, 212, 213, 229, 232, 233, 237, 240, 242, 243, 257, 277, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 310, 320, 344, 365, 367, 372, 374, 383, 386, 395, 400, 404, 409, 414, 416, 423, 427, 441, 452, 453, 471, 472, 474, 476, 477), Taf. nach 48, 392.
Porträtmalerei, griechisch-hellenistische Zeit (aus Fayun) 44.
Porträtplastik, griechische 39.
—, römische 49.
Porzellankunst, Dänemark 449.
—, Rokoko 276, 277 (Abb. 273).
Poseidontempel zu Pästum, siehe Pästum.
Potsdam, Schloßbauten 290, 304.
Potter, Paulus 250 (Abb. 253).
Pötzelberger, Richard 402.
Poussin, Gaspar (Dughet) 265.
—, Nicolas 265, 266, 272, 319 (Abb. 266).
Prag, Malerschule 154.
Praeraffaeliten (England) 129, 356—360, 405, 406, 443, 447 (Abb. 355, 356, 357, 358).
Prato, Dom und Domkanzel 118.
Praxiteles 36, 37, 38, 43 (Abb. 37).
Preller, Friedrich 320, 335, 422 (Abb. 318).
Prenzlau, Marienkirche 94.
Prieffdrucker und Prieffmaler 156.
Profanbauten (siehe auch Architektur, Bürgerbauten, Palastbau, Rathäuser, Schloßbauten), gotische, Deutschland 95 bis 97.
—, —, Italien 99.
—, romanische 78—80.
Propyläen, Athen 304.
—, München, siehe München.
Proudhon, Pierre Paul 322.
Ptolemäer, Zeit 17.
Puget 266.
Purrmann, Hans 474.
Puvis de Chavannes, Pierre 418—419, 452, 463 (Abb. 417).
Pylone, ägyptische 17.
Pyramide, Kompositionsgesetz Leonardos 164, 204.
Pyramiden 14—15.

Quattrocento (Zeit der Frührenaissance) 108—157.
Quedlinburg, Domkrypta (Abb. 65).
—, Wipertikirche 70.
Quercia, Jacopo della 124.
Querschiff (im romanischen Kirchenbau) 66, 67.

Radierung (vgl. Kupferstich) 242, 430, 465 (Abb. 300, 428), Taf. nach 240.
Raeburn, John 300.
Raffael Sanzio 134, 159, 161, 175—182, 225, 244, 318, 332, 358 (Abb. 177, 178, 179, 181, 183, 184), Taf. nach 176.
Raffaelli, Jean François 395.
Rahl, Karl 343.
Raibolini, Francesco, siehe Francia.
Ramberg, Arthur von 386.
Ramsay, Allan 293.
Ramses II., Riesenstatuen (Abb. 17).
Rathäuserbau, gotischer, Deutschland 96.
—, —, Italien 99 (Abb. 97).
—, —, Niederlande 97—98 (Abb. 94).
—, Renaissance, Deutschland 196 bis 197 (Abb. 199).
—, romanischer, Deutschland 80.
Rauch, Christian Daniel 314 bis 316, 344 (Abb. 313, 314).
Ravenna, Grabmal Theoderichs des Großen 57.
—, Mausoleum der Galla Placidia 57, 58 (Abb. 56).
—, S. Apollinare in Classe 56 (Abb. 55).
—, — nuovo 56, 58.
—, S. Vitale 57, 58 (Abb. 59).
Rayski, Ferdinand von 369.
Récamier, Madame (David) 321 (Abb. 320).
—, — (Gérard) 322.
Reformation, Zeit der 92.
—, Einfluß auf die Kunst 226, 236.
Régence-Zeit 274, 278.
Regensburg, Dom 93.
—, Rathaus 96.
Regentenstücke (Holland) 237, 239 (Abb. 237).
Reims, Kathedrale 90, 100.
Reinecke Fuchs - Illustrationen 342.
Reinhart, Joh. Christian 319.
Reiterstandbild im Dom zu Bamberg 84 (Abb. 81).
Reliefmedaillons 309.
Reliefplastik (vgl. Plastik) 18, 50, 53, 83, 84, 104—105, 115 bis 116, 217 (Abb. 21, 22, 23, 24, 50, 78, 101, 115, 218, 220, 348, 431).
Religionsbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Uhde) 397.
Reliquienschreine 82, 100 (Abb. 100).
Rembrandt, Harmensz van Rijn 224, 239—244, 246, 250, 251, 254, 260, 293, 411 (Abb. 240, 241, 242, 243, 244), Taf. nach 240.
—, Selbstbildnisse 243—244 (Abb. 240).
Renaissance, Architektur, Deutschland 194—197.
—, —, Italien 110—115, 159 bis 161, 194.
—, —, Niederlande 194.
—, Malerei, Deutschland 150 bis 155, 197—217.
—, —, Frankreich 149—150.
—, —, Italien 125—139, 161 bis 191.
—, —, Niederlande 139—149.
—, Plastik, Deutschland 217 bis 220.
—, —, Italien 104—105, 115 bis 124, 161—162.
—, —, Niederlande 194.
—, Programmschrift (Alberti) 110.
—, —, Wesen 100—104.
Reni, Guido 224—225 (Abb. 224).
Renoir, Auguste 391 (Abb. 395).
Restaurierungen der Neuromantik, Deutschland 324.
—, Frankreich 327.
Rethel, Alfred 335 (Abb. 334).
Rewisch, Erhard 157.
Reynolds, Josuah 294—296, 297, 298, 300, 353 (Abb. 294, 295).
Rhodos, Bildhauerschule 41 (Abb. 41).
Ribera, Guiseppe 225, 253—254 (Abb. 255).
Richardson, Jonathan 293.
Richter, Ludwig 336 (Abb. 336).
Riedinger, Joh. E. 292.
Riemenschneider, Tilmann 217 bis 218 (Abb. 218).
Riemerschmied, Richard 446.
Riese (im gotischen Baustil) 90.
Rietschel, Ernst 344—345 (Abb. 346).
Rigaud, Hyacinte 266.
Rimini, S. Francesco 113.
Rinascimento (Frührenaissance) 103.
Ritter, Tod und Teufel (Dürer) 208 (Abb. 207).
Rjepin, Ilja 415—416 (Abb. 414).
Robbia, Andrea della 120 (Abb. 120).
—, Giovanni della 120.
—, Luca della 119—120, 128 (Abb. 121).
Robusti, Jacopo, siehe Tintoretto.
Rochester, Kathedrale 76.
Rodin, Auguste 173, 432—435, 436, 437, 482 (Abb. 436, 437).
Rogier van der Weyden 145, 146, 148, 52 (Abb. 142, 143).
Rohden, Martin von 370.
Rohlfs, Christian 403, 474 (Abb. 466).
Rokoko, Architektur, Deutschland 286—290.
—, —, Frankreich 278—280.
—, Kunstgewerbe und Kunsthandwerk, Deutschland 276.
—, —, Frankreich 274—275, 279 bis 280.
—, Malerei, Frankreich 280 bis 283.
—, Plastik, Deutschland 291.
—, Wesen 275—276.
— -Porzellanfiguren (Kändler) (Abb. 273).
Roll, Alfred 394.

Rollin, Kanzler (Jan van Eyck) 145 (Abb. 141).
Rom, Engelsburg 48.
—, Fontana Trevi 284.
—, Forum 47, 48.
—, Katakomben (Abb. 53).
—, Kolosseum 48 (Abb. 46).
—, Loggien, siehe 180.
—, Palazzo Madama 270.
—, —, Rospigliosi (Fresko von G. Reni) 225 (Abb. 224).
—, Palazzo di Venezia 114.
—, Pantheon 48, 56.
—, alte Peterskirche 55, 66.
—, — Gewölbe 54.
—, neue Peterskirche 160, 174 bis 175, 199, 223, 224 (Abb. 175, 220).
—, —, Platz vor der 221.
—, Piazza Navona 223.
—, S. Clemente 55.
—, S. Paolo (fuori le mura) 55, 58 (Abb. 58).
—, Sixtinische Kapelle 115, 130, 135.
—, —, Deckengemälde Michelangelos 170—172 (Abb. 158, 172).
—, Fresken, Botticelli 130.
—, —, Ghirlandajo 130.
—, —, Perugino 135.
—, —, Pinturicchio 135.
—, —, Raffael (Teppiche) 180 bis 182.
—, Spanische Treppe 284.
—, Theater des Pompejus 47.
—, Thermen 48.
—, Trajans-Säule 50.
—, Triumphbogen der Kaiser 48 (Abb. 47).
—, Vatikan (vgl. Sixtinische Kapelle), Bau 160.
—, —, Malerei 128, 178—182.
Romanische Kunst, Architektur, Deutschland 66—72, 78, 79 bis 80 (Abb. 65, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77).
— —, —, Frankreich 75—76 (Abb. 75).
— —, —, England 76—77.
— —, —, Italien 72—75 (Abb. 72, 73, 74).
— —, Malerei 84.
— —, Plastik 83—84.
— —, Stilform 79—80.
Romano, Giulio 180.
Romantik, Architektur und Malerei, Deutschland 323—325, 328—336.
—, England 327.
—, Frankreich 336—338.
—, Wesen 323.
Römische Kunst 45—50 (Abb. 46, 47, 48 49).
Romney, George 300 (Abb. 298).
Roos, Johann Heinrich 272.
Rosa, Salvator 225—226.
Rosenkranzfest (Dürer) 204 (Abb. 203).
Rossellino, Antonio 121.
—, Bernardo 113, 121.
Rossetti, Biagio 114.
—, Dante Gabriel 358 (Abb. 355).
Rosso, Medardo 435.
Rothenburg ob der Tauber, Rathaus 196 (Abb. 199).
—, Stadtmauer 96.
—, Marienaltar in der Jakobskirche (Riemenschneider) (Abb. 218).
Rottmann, Karl 320.
Rousseau, Henri 468 (Abb. 461).
—, Jean Jacques 280, 303.
—, Théodore 361 (Abb. 359).
—, Victor 437 (Abb. 439).
Rowlandson, Thomas 356 (Abb. 354).
Rubens, Peter Paul 227—232, 233, 235, 236 (Abb. 226, 227, 228, 229).
Rude, François 432.
Rugendas, Philipp 272.
Ruisdael, Jacob van 250 (Abb. 251).
—, Salomon van 250.
Rundgrab der Cäcilia Metella, Via Appia 49.
Runge, Philipp, Otto 367—368, 422 (Abb. 365).
Ruskin, John 358.
Russolo, Luigi 472.
Rustika (in der Renaissance-Architektur) 112, 113.
Rysselberge, Theo van 454.

Sachs, Hans 199.
Saint Denis, Grabkirche 90.
Salinunt 29.
Salisbury, Kathedrale 98.
Salvi, Niccolo 284.
San Isidoro, Kloster 329.
Sandrart, Joachim 272.
Sangallo, Antonio 113.
—, Giulano 113.
Sansouci, Potsdam 290.
Sansovino, Jacopo 161.
Sarkophage (vgl. Grabbauten), altchristliche 53 (Abb. 51).
—, etruskische 46 (Abb. 45).
—, gotische 100.
—, Renaissance (Vischer) 218 (Abb. 219).
—, romanische 84.
—, römische 48.
Santi, Giovanni, Vater Raffaels 208.
—, Raffael siehe Raffael.
Sargent, John S. 406.
Sarto, Andrea del 184 (Abb. 185).
Saskia von Uylenborg (Rembrandts erste Frau) 241, 244 (Abb. 242).
Sassaniden, Zeitalter 22.
Satyr (Praxiteles) 36.
Säulen, ägyptische 15.
—, dorische 28—30.
—, jonische 30—31.
—, korinthische 16, 31—32,
—, persische 21.
Säulenordnungen, römische 47.
Savonarola 128, 176.
Schaber, siehe Apoxyomenos.
Schadow, Joh. Gottfried 291 bis 292, 314, 329 (Abb. 312).
—, Wilhelm 329, 333.
Schäferszenen (in der Rokoko-Malerei) 280, 282.
Schaper, Fritz 346 (Abb. 347).
Scharnhorstdenkmal (Rauch) 315.
Schatzhaus des Atreus (Mykenä) 26.
Schaudt, Emil 441 (Abb. 446).
Schäufelin, Leonhard 211.
Schedel, Hartmut, Weltchronik 157.
Schick, Gottlieb 318.
Schiller 316, 322.
—, Büste (Dannecker) 310 (Abb. 310).
—, Denkmal (Rietschel) 345.
Schilling, Johannes 345.
Schindler, Emil Jacob 403.
Schinkel, Karl Friedrich 305 bis 306, 323 (Abb. 304, 305).
Schirmer, Johann Wilhelm 335, 428 (Abb. 333).
Schlachtenmalerei 226, 272.
Schleißheim 286.
Schloßbauten, Barock, Deutschland 270—272.
—, —, Frankreich 262—264.
—, gotische, Deutschland 97.
—, — Renaissance, Deutschland 195.
—, Rokoko, Deutschland 286 bis 287 (Abb. 284, 285, 286).
Schlüter, Andreas 268—272 (Abb. 268, 269, 271).
Schmidt, Friedrich 325.
Schmidt-Rottluff, Karl 476 (Abb. 471).
Schmiede des Vulkan (Velazquez) 258.
Schmitson, Teutwart 383.
Schmitz, Bruno 441.
Schnorr von Carolsfeld, Julius 329.
Scholderer, Otto 383.
Schongauer, Martin 152, 157, 203 (Abb. 150, 155).
Schönleber, Gustav 402.
Schreiber, der, ägypt. Skulptur 18 (Abb. 18).
Schreyer, Adolf 383.
Schule von Athen (Raffael) 179 (Abb. 181).
Schultze-Naumburg, Paul 440.
Schwanthaler, Ludwig 316.
Schwarzrheinsdorf bei Bonn, Kirche 84.
Schwarzweißkunst (Menzel) 374.
Schwerin, Dom 94.
Schwimmerin, ägypt. Griffigur (Abb. 20).
Schwind, Moritz von 80, 335 bis 336 (Abb. 334, 335).
Segantini, Giovanni 410—412 (Abb. 411).
Segonzac, Dunoyer de 484.
Seidl, Gabriel von 440.
Seitenschiff im romanischen Baustil 66.
Seitz, Rudolf 326, 328.
Selbstbildnisse (Abb. 205, 211, 240, 400, 404, 474, 476, 477).
Semper, Gottfried 288, 325—326 (Abb. 323).
Serov, Valentin 416.
Serrurier 445.
Settignano, Desiderio da 121.
Seurat, Georges 454, 458.
Severini, Gino 471—472.
Sevilla, Malerei 255, 259.
—, maurisch-spanische Bauwerke 62.
Sèvres, Porzellanmanufakt. 276.
Sezession, Berlin 399.
—, München 395.
Sforza, Bianca 165.
—, Francesco, Zeichnungsskizze zum Denkmal (Leonardo) 164 (Abb. 163).
—, Lodovico 160, 166.
Shannon, J. J. 406.
Siena, Dom 99, 105, 117 (Abb. 96).
—, Malerei 106—107.
—, Marktbrunnen und Taufbecken in S. Giovanni 124.
—, Palazzo publico 99.
Signac, Paul 454 (Abb. 451).
Signorelli, Luca 135—136 (Abb. 136).
Silvestre, Louis 292.
Sinding, Stefan 437 (Abb. 440).

Sint Jans, Geertje tot 148.
Sisley, Alfred 391, 394 (Abb. 393).
Sixtinische Kapelle, siehe Rom.
— Madonna 178 (Abb. 179).
Sixtus IV., Papst 115, 130.
Sizilische Kunst (12. Jahrh.) 75.
Skarbina, Franz 399.
Skopas und seine Schule 36, 38.
Slevogt, Max 401 (Abb. 405).
Smirke, Robert 307 (Abb. 306).
Snyders, Frans 234—235.
Soane, John 307.
Sodoma (Giov. Antonio de Bazzi) 184.
Soest, Malerschule 155.
Sohn, Carl 334.
Sophienkirche, Konstantinopel, siehe Hagia Sophia.
Sorgenthal, Baron 309.
Spanisch-maurische Kunst 60—62.
Speckter, Brüder 366.
Speerträger (Polykleitos) 35 (Abb. 35).
Speyer, Dom 70.
Spinnerinnen, die (Velazquez) 258 (Abb. 258).
Sphinx von Gizeh (Aegypten) 15 (Abb. 15).
Spitzbogen, gotischer 86, 90, 98, 99.
Spitzweg, Karl 379—380 (Abb. 377).
Springinklee, Hans 211.
Squarcione, Francesco 136.
Staalmeesters, die (Rembrandt) 243.
Stabwerk (im gotischen Baustil) 90.
Stalaktitengewölbe (im islamitischen Stil) 60.
Stanzen Raffaels (Vatikan) 178 bis 180 (Abb. 181, 183).
Statue, Anfänge der 18.
Steen, Jan 249.
Steer, P. Wilson 406.
Steffeck, Karl 383, 396.
Stein-Eisenbau, moderner 442 (Abb. 448).
Steinhausen, Wilhelm 330, 429 (Abb. 427).
Steinle, Eduard 330.
Steinzeitkunst 11—12, 13 (Abb. 9)
Stendal, Dom 95.
Sterbender Gallier (Kapitol) 39.
Sterbender Krieger (Maske von Schlüter) (Abb. 268).
Sterzinger Altar (Multscher) 153.
Stevens, Alfred 408.
St. Gallen, Archiv 63.
Stieler, Joseph 320.
Stilleben, Anfänge in Holland 251—252.
Stillebenmalerei, griechische 44.
Stockholm, Malerei 414.
Stoffels, Hendrikje 243.
Stonehenge bei Salisbury 12 (Abb. 9).
Stoß, Veit 203, 217, 218, 220.
Strack, Johann Heinrich 325.
Straßburger Münster 84, 92 bis 93, 100, 323 (Abb. 91).
Strozzi-Kapelle, Florenz (Orcagna) 106.
— -Palast, Florenz 112, 121 (Abb. 114).
Stuck, Franz von 431 (Abb. 431.)
Stüler, Friedrich August 306.
Stuttgart, Lusthaus 195.
Stützenwechsel (im romanischen Kirchenbau) 68.
Stylobates (Tempelfußboden) 28—29.
Sumerische Kunst 19.
Sürlin, Jörg, d. Ae. 153.
Susa, Königsburg 21 (Abb. 22).

Tambour (im Kuppelbau) 110.
Tanagrafiguren 38.
Tangermünde, Rathaus 96.
Tanzendes Mädchen, Terrakottafigur (Abb. 42).
Tanzmaske der Bakuba (Kongo) (Abb. 12).
Tassaert, Antoine 291, 292.
Tassis, Marie Louise von (Van Dyck) Abb. 232.
Taufkapellen in der byzantin. Architektur 56.
Tauromachie (Goya) 301.
Taut, Bruno 485.
—, Max 485.
Tell el Amarna, König. Nefretete, ägypt. Porträtkopf (Abb. 19).
Tempel, ägypt. 15—18 (Abb. 16).
—, griechischer 27—32.
—, Jerusalem 23.
Tenerani, Pietro 312.
Teniers, David d. Ae. 236.
—, David d. J. 235—236, 249, 353 (Abb. 235).
Teppichmalerei (Raffael) 126, 180—182 (Abb. 183).
Teppichweberei 20, 60.
Terborch, Gerard, siehe Borch, Gerard ter.
Terrassenbau, babylon. 19—20.
Terrakottakunst (Robbia) 120, 121 (Abb. 120, 121).
Tessenow, Heinrich 485.
Thaulow, Fritz 415.
Theater des Pompejus, Rom 47.
Theben (Ägypten) 15.
Thenß, Caspar 195.
Theoderich der Große 56.
—, Grabmal (Ravenna) 57.
Theodosius, Kaiser 55.
Theotocopuli, Domenico, siehe Greco.
Theuerdank-Holzschnitte (Dürer) 207.
Thiersch, Friedrich von 439 (Abb. 443).
Thoma, Hans 330, 335, 427—428, 429 (Abb. 425, 426).
Thorwaldsen, Barthel 307, 310 bis 312, 314, 315, 344.
Tieck, Friedrich 316.
—, Ludwig 316, 323, 365.
Tiefdruck, Anfänge 150.
Tiefenbronner Altar (Moser) 152.
Tiepolo, Giovanni Battista 285 (Abb. 283).
Tierdarstellungen 12, 20, 34, 44, 230, 234, 250, 354, 361—362, 383, 404, 414, 432, 476.
Tilgner, Viktor 348 (Abb. 348).
Tintoretto (Jacopo Robusti) 190 bis 191, 426 (Abb. 195).
Tiryns 26.
Tischbein, Johann Heinrich 320.
Tite, William 307.
Titusbogen, Rom 48.
Tiziano Vecelli 139, 186, 188 bis 190, 233 (Abb. 191, 192, 193).
Toledo, maurisch-spanische Bauwerke 62.
—, Malerei (Greco) 253.
Tolstoi-Bildnis (Rjepin) (Abb. 414).
Tolteken (Mexiko) Kunst 13.
Tonnengewölbe im romanischen Baustil 72.
Tonvasen, griechische 42—43 (Abb. 43).
Töpferkunst, siehe Keramik.
Toorop, Jan 407, 481.
Totentanz (Holbein) 214 (Abb. 212).
— (Rethel) 335 (Abb. 334).
Toulouse, Kathedrale 75.
Tours, Kathedrale 92.
Trachten, siehe Mode.
Trajans-Säule, Rom 50.
Trattato della pittura (Leonardo) 163.
Trianon, Schloß 280 (Abb. 275).
Trier, Liebfrauenkirche 92.
—, Porta nigra 49.
Triglyphen (im griechischen Tempelstil) 29, 30.
Trinker, die (Velazquez) 258 (Abb. 259).
Trippel, Alexander 310.
Triumph des Todes (Pisa, Camposanto) 107—108 (Abb. 109).
Triumphbögen der römischen Kaiser 47, 48.
Triumphzug Cäsars (Mantegna) 136.
Troubetzkoi, Fürst Paul 435.
Troyon, Constantin 361—362 (Abb. 361).
Trübner, Wilhelm 387 (Abb. 384, 385).
Tucherscher Hochaltar, Frauenkirche, Nürnberg 154.
Tudorstil (englische Gotik) 98, 439.
Tura, Cosimo 136 (Abb. 137).
Turmbau im Kirchenstil, gotischer 90, 111.
—, romanischer 67—68.
Turner, William 355 (Abb. 353, 354).
Tympanon (Giebel der griechischen Tempel) 21, 28, 33.

Ucello, Paolo 127.
Uhde, Fritz von 397—398, 401 (Abb. 401).
Ulm, Dom 93.
—, Malerschule 153.
—, Rathaus 153.
Umbrische Malerschule 134—135, 176.
Urbino, Herzogsschloß 113, 160.
—, (Raffael) 176.
Urmal, Fassade des Nonnenpalastes (Abb. 10).
Ursulaschrein (Johannes-Hospital, Brügge) 146.
Ury, Lesser 399 (Abb. 403).
Utrillo, Maurice 484.
Utrecht, Malerei 237.
Uylenborg, siehe Saskia.
Uzzano-Büste (Donatello) 117 (Abb 118).

Vanloo, siehe Loo, Carl van.
Vanuzzi, Pietro, s. Perugino.
Vasari, Giorgio 86, 88, 115.
Vasenmalerei, griechische 42—43 (Abb. 43).
Vatikan, siehe Rom.
Vautier, Benjamin 380.
Vauxcelles, französ. Kunstschriftsteller 466.
Vecchio, siehe Palma Vecchio.
Vecelli, siehe Tizian.
Veit, Philipp 329, 330, 429.

Velata, Donna (Raffael) 177.
Velazquez, Diego de Silva y 239, 254—259, 260, 262, 298, 299, 300, 389, 392, 407 (Abb. 256, 257, 258, 259).
Velde, Esaias van de 249.
—, Henri van de 442, 445.
—, Willem van de 250.
Venedig, Colleoni-Denkmal, s. das
—, Dogenpalast 99, 124 (Abb. 98).
—, Dürers Italienreise 204.
—, Fondaco dei Tedeschi 204.
—, Loggietta 161.
—, Plastik 122—123 (Abb. 123).
—, Malerschulen 137—139, 186 bis 191, 224, 225, 284—286.
—, S. Giorgio Maggiore 161.
—, S. Giovanni e Paolo 99.
—, S. Marco (Markuskirche) 74 bis 75 (Abb. 74).
—, S. Redentore 161.
—, Scuola di S. Rocco (Tintoretto) 191.
Veneziano, Domenico 133.
Venus, Botticelli 130.
—, Giorgione 187 (Abb. 189).
—, Tura (Abb. 137).
— von Knidos (Praxiteles) 36.
— von Medici 49 (Abb. 48).
— von Milo 38 (Abb. 39).
Vereinigte Werkstätten, siehe München.
Verismo (in der italienischen Plastik) 472.
Verkürzung (in der Malerei) 185, 191, 203.
Vermeer, Jan, siehe Meer, Jan van der
Verona, Loggia del Consiglio 114.
Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 190—191 (Abb. 194).
Verrocchio, Andrea 121—124, 132, 164, 168, 270 (Abb. 122, 123, 133).
Versailles, Schloß 263—264 (Abb. 264).
Vertreibung aus dem Paradies (Masaccio) 125, 126 (Abb. 125).
— des Heliodor (Raffael) 179.
Vespasian, Erbauer des Kolosseums 48.
Vicenza, Rathaus 161.
—, Villa Rotonda 161 (Abb. 161).
Vierung (im romanischen Kirchenbau) 67, 68.
Vigeland, Gustav 483 (Abb. 482).
Vignon, B. 304.
Vinci, siehe Leonardo.
Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel 327.
Vischer, Peter 218—220 (Abb. 219).
Vogeler, Heinrich 403.
Voigtel, K. E. R. 324.
Volkmann, Arthur 438.
—, Hans von 402.
Voltaire, Bildnisbüste (Houdon) (Abb. 282).
Voluten, jonische 31.
Vorderasiatische Kunst 23—24.

Wach, Wilhelm 372.
Wächter, Eberhard 318.
Wackenroder 323.
Wagner, Otto 441, 442.
Waldmüller, Ferdinand 370 (Abb. 369).
Walhalla (Regensburg) 306.
Wallot, Paul 439 (Abb. 442).
Wanderer (Moskauer Malervereinigung) 416.
Wandgemälde, siehe Freskomalerei.
Ward, James 354.
Warenhausbau, moderner 440 (Abb. 446).
Wartburg 80.
Wasmann, Friedr. 366 (Abb. 367).
Watteau, Antoine 280—281 (Abb. 276, 277).
Watts, George Frederick 404 bis 405.
Webekunst (vgl. Teppich), moderne 443.
Wechselburg, Altarbild 83.
Wedgwood, Joshua 309.
Weimar, Malerschule 403.
Weisgerber, Albert 474 (Abb. 465).
Werefkin, M. v. 475.
Werenskiöld, Erik 415.
Werner, Fritz 383.
Wertheimbau, siehe Berlin.
Westfalen, Malerschulen der deutschen Frührenaissance 155.
Westgotische Kunst in Spanien 62.
Westminsterabtei, siehe London.
Wenden, siehe Rogier van der Weyden.
Whistler, James Mac Neill 406 bis 407 (Abb. 409).
Wien, Belvedere 287 (Abb. 285).
—, Hofburg 287.
—, Karlskirche 287.
—, Malerschule 383—384, 403 bis 404.
—, Parlament 308 (Abb. 307).
—, Rathaus 325.
—, Sezessionshaus 442.
—, Stephansdom 93—94.
Wiener Werkstätten 447.
Wiesbaden, Kurhaus 439 (Abb. 443).
Wilhelm der Eroberer 76.
— I., Zeitalter 374.
— — (Krüger) (Abb. 372).
— von Sens 98.
Wilkie, David 353, 379 (Abb. 350).
Wimperg (im gotischen Baustil) 90.
Winckelmann, Johann Joachim 316—317.
Winterhalter, Franz 320.
Witz, Conrad 152.
Wohnhausbau (vgl. Bürgerbauten, Profanbauten), moderner 440, 447.
Wolgemut, Michael 154, 157, 203 (Abb. 153).
Worms, Dom 71.
Worpsweder Malerkolonie 402, 403, 474 (Abb. 407).
Wunderbarer Fischzug (Raffael) 182 (Abb. 183).
Würfelkapitäl 68.
Würzburg, bischöfliche Residenz 287 (Abb. 284).

Xerxes, Zeit des 21.
Xylographie 374.

York, Kathedrale 98.
Ypern, Kaufhallen 98.

Zeitblom, Bartholomäus 153 (Abb. 151).
Zentaurenkampf, Relief (Michelangelo)
Zentralbau-Typus im romanischen Stil 57.
Zeus von Olympia (Phidias) 34
Zeuxis 43.
Zinsgroschen (Masaccio) 12((Abb. 124).
— (Tizian) 189.
Zisterzienser-Architektur 78.
Zopfstil 289—290, 303, 440.
Zorn, Anders 414, 416 (Abb. 413).
Zuccone (Donatello) 117.
Zügel, Heinrich 404.
Zuloaga, Ignacio 409 (Abb. 410).
Zumbusch, Kaspar von 346.
Zurbaran, Francesco 259.
Zwiebeldach, Rokoko 287.
Zwinger, siehe Dresden.
Zwirner, Ernst Friedrich 324.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Sämtliche Werke

Pandora-Klassiker

Mit einem Vorspruch von Gerhart Hauptmann und Einleitungen von Hermann Bahr, Max Dessoir, Paul Ernst, Herbert Eulenberg, Cäsar Flaischlen, Ernst Hardt, Wilhelm Hegeler, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Wilhelm Ostwald, Karl Scheffler, Wilhelm von Scholz, Georg Simmel, Martin Wackernagel, Jakob Wassermann, Bruno Wille. 20 Bände in Halbleinen M. 50.—, in Halbleder M. 70.—

★

THEODOR STORM

Sämtliche Werke

Eingeleitet und herausgegeben von Paul Wiegler. 5 Bände. In Halbleinen M. 15.—, in Halbleder M. 20.—

★

PAUL WIEGLER

Geschichte der Weltliteratur

Dichtung fremder Völker

Mit 24 doppelseitigen Tafeln. In Ganzleinen M. 8.50

★

VERLAG ULLSTEIN, BERLIN

TH. ZELL

Riesen der Tierwelt

Jagdabenteuer und Lebensbilder. Mit 200 Abbildungen, meist Naturaufnahmen. In Halbleinen M. 5.—

★

BRUNO H. BÜRGEL

Aus fernen Welten

Eine volkstümliche Himmelskunde. Mit zahlreichen Textabbildungen 100. Tausend. In Halbleinen M. 8.50

★

R. H. FRANCÉ

Die Gewalten der Erde

Eine Geschichte der Entfaltung des Lebens. Mit zahlreichen Abbildungen In Halbleinen M. 6.—

★

R. H. FRANCÉ

Pflanzenkunde für Jedermann

Eine volkstümliche Botanik mit zahlreichen Abbildungen In Halbleinen M. 5.—

★

VERLAG ULLSTEIN, BERLIN

ULLSTEINS

Weltgeschichte

der neuesten Zeit 1890—1925

Herausgegeben von Prof. Dr. Paul Herre, unter Mitwirkung zahlreicher führender Männer. Mit über 700 Abbildungen und vielen, z. T. farbigen Tafeln und Karten. Das beste Werk zur Einführung in die Ereignisse der Gegenwart. 2 Bände in Halbleder M. 60.—

★

ARTUR FÜRST

Das Weltreich der Technik

Band I: Der Verkehr im Draht und im Äther: Nachrichten-Telegraphie über Land. Untersee-Telegraphie. Bild-Telegraphie. Fernmelder. Fernsprecher. Drahtlose Telegraphie. Drahtloses Fernsprechen. Rundfunk. Band II: Der Verkehr auf dem Land. Straße. Wagen. Fahrrad. Kraftfahrzeuge. Ferneisenbahn. Stadtschnellbahnen. Straßenbahn. Band III: Der Verkehr auf dem Wasser und in der Luft. Flüsse. Kanäle. Häfen. Schiffe. Kessel und Maschine. Turbine. Dieselmotor. Luftschiff. Flugzeug. Band IV: Lastenförderung, Kraftmaschinen, der elektrische Starkstrom. Der Kran. Rohrpost. Dampfmaschinen. Gleichstrom. Wechselstrom. Drehstrom. Fernkraftübertragung. Wasserkraftwerke. Jeder Band mit vielen Abbildungen und Tafeln. Band I und II in Ganzleinen je M. 30.—, Band III und IV in Ganzleinen je M. 36.—

★

VERLAG ULLSTEIN, BERLIN

Ullstein Druckerei
Berlin

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00645 3050